المسرح المحكى

تأصيل نظرى ونصوص من التراث العربى

الدكتور محمد حسن عبد الله

الناشـــــر
دار قبـــاء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)
عبده غريب

الكتـــاب: المسرح المحكى
تأصيل نظرى ونصوص من التراث العربى
المؤلـــف: د. محمد حسن عبد الله
تاريخ النشـر: ٢٠٠٠م

الناشـــر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع
عبده غريب
شركة مساهمة مصرية
الإدارة : ٥٨ شارع الحجاز - عمارة برج آمون
الدور الأول - شقة ٦
ف ، : ٢٤٧٤٠٣٨ ، ت ٢٤٦٢٥٦٢
التوزيع : ١٠ شارع كامل صدقى الفجالة (القاهرة)
ت : ٥٩١٧٥٣٢ ص.ب : ١٢٢ (الفجالة)
المطابـــع: مدينة العاشر من رمضان
المنطقة الصناعية (C1)
ت: ٠١٥/٣٦٢٧٢٧
رقـم الإيـداع : ٩٩/١٥٦٢٥
الترقيـم الـدولى : ISBN
977-303-210-8

المسرح المحكى

تأصيل نظرى ونصوص من التراث العربى



ثلاثة تقديمات

تقديم أول من موليير:

السيد جوردان : أريد أن أكاشفك بشيء مهم. إنى عاشق متيم بامرأة من الصفوة الممتازة، وأرغب أن تساعدنى على كتابة شىء لها على ورقة صغيرة، أريد أن أدعها تسقط على قدميها.

أستاذ الفلسفة : حسنا.

السيد جوردان : ألا ترى ذلك لطيفا؟

أستاذ الفلسفة : بلا ريب. وهل تريد أن تكتب إليها شعراً؟

السيد جوردان : لا. لا أريد شعراً.

أستاذ الفلسفة : لا تريد إلاّ نثراً؟

السيد جوردان : لا. لا أريد نثراً ولا شعراً.

أستاذ الفلسفة : يجب أن يكون إما هذا أو ذاك.

السيد جوردان : لماذا؟

أستاذ الفلسفة : لأن ثمة أسلوبين للتعبير يا سيدى، هما النثر والشعر.



السيد جوردان : ألا يستطيع الإنسان أن يعبر عن أفكاره بغير النثر والشعر؟

أستاذ الفلسفة : لا يا سيدى، فكل ما ليس شعرا هو نثر، وكل ما ليس نثرا هو شعر.

السيد جوردان : وعندما نتكلم ماذا يُدعى ذلك؟

أستاذ الفلسفة : نثراً.

السيد جوردان : عجبا! فعندما أقول مثلا: "احضرى لى يا نيكول مشآيتى وأعطينى قبعة النوم" أتسمى هذا نثراً؟

أستاذ الفلسفة : نعم يا سيدى.

السيد جوردان : وربى! لقد مضى علىّ أربعون عاما، وأنا أتكلم نثرا من غير أن أعرف ذلك؛ إنى مدين لك بهذا الاكتشاف.

مسرحية البرجوازى النبيل
الفصل الثانى – المشهد الرابع

تقديم ثانٍ من الجاحظ:

... ومع هذا، إنا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم، لا يغادر من ذلك شيئا. وكذلك تكون حكايته للخراسانى والأهوازى والزنجى والسندى والأجناس وغير ذلك. نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم؛ فإذا ما حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جمعت كل طرفة فى كل فأفاء فى الأرض فى لسان واحد. وتجده يحكى الأعمى بصور ينشئها لوجهه وعينيه وأعضائه، لا تكاد تجد من ألف أعمى واحدا يجمع ذلك كله، فكأنه قد جمع طرف حركات العميان فى أعمى واحد.

ولقد كان أبو دبوبة الزنجى، مولى آل زياد، يقف بباب الكرخ، بحضرة المكارين (الذين يؤجرون الدواب للركوب) فينهق، فلا يبقى حمار مريض، ولا هرم حسير، ولا متعب بهير.. إلا نهق. وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة، فلا تنبعث لذلك، ولا يتحرك منها متحرك، حتى كان أبو دبوبة يحركه. وقد كان جمع جميع الصور التى تجمع نهيق الحمار فجعلها فى نهيق واحد.

وكذلك كان فى نباح الكلاب.

ولذلك زعمت الأوائل أن الإنسان إنما قيـــل لـــه: العــالَمُ الصغير سليلُ العالَمِ الكبير، لأنه يصوّر بيديه كل صورة، ويحكى بفمه كل حكاية، ولأنه يأكل النبات كما تـــأكل البــهائم، ويــأكل الحيوان كما تأكل السباع، وأن فيه من أخـــلاق جميـــع أجنـــاس الحيوان أشكالاً... فبطول استعمال التكلف ذلت جوارحه لذلك.

البيان والتبيين
جـــ١ ص ٦٩، ٧٠

تقديم ثالث مفترض:

وعنى أخبرك...

أن هذا القصص التراثى، الذى جفاه العلمـــاء قديمـــا، ولا يقدره المحدثون حق قدره، ينطوى على كنوز وأسرار من الفـــن والفكر والخبرة الإنسانية ما يستحق أن تبذل فى ســـبيل كشـــفه جهود وأعمار..

ولقد عايشت هذا التراث القصصى بكثير من الحب، ولا يـــزال الحب -دون سائر العواطف- قادرا على بلوغ غايات من وعـــى الروح وتناغم الجمال، تتجاوز القواعد والحدود، حتى تســـتخرج النادر من الدارج والمألوف..

من ثم.. استجاب وَتَرٌ خاص لنوع من القصص، مفرّق في مصادر شتى.. غير أن عروقا سرية تمتد بين مفرداته فتغذيه بنسق متميز.. يُنْمِيه إلى فن.. زعموا أن العرب لم يعرفوه.. وإذا كانوا قد عرفوه عن غيرهم فقد عجزوا عن فهمه.. فعجزوا عن مجاراته..

.. فكان انبثاق هذا المصطلح .. "المسرح المحكى"، يحاول تأطير هذا الإدراك الخاص، وتأصيله نقديا.. ثم.. البرهنة عليه بطائفة من أحلى القصص والنوادر، التى أدين لها بالقضية التى تنهض عليها مادة هذا الكتاب.

وقد ألحقتُ هذين القسمين: النظرى والعملى (التطبيقى) بمختارات تراثية تحقق فيها ما شرطنا فى الطرح النظرى، تنتمى إلى مصادر أخرى لم يتسع المجال لشرحها، ولا تغيب عن فطنة المشغوف بها ملامح جمالها، ولا أصول اعتزائها إلى فن المسرح، حتى وإن ارتدت ثوب الحكاية.

محمد حسن عبد الله

المعادى
٥ رجب ١٤١٩هـ
١٤ أكتوبر ١٩٩٩م



القسم النظرى

ثلاثة فصول تؤدى وظيفة المنشـــور الثلاثـــى، تحلل ألوان الطيف إلى أصولها، فتؤســـس لمصطلـــح "المسرح المحكى" على أنه صيغـــة عربيـــة لمســـرح عربى، ينبثق عن موروث ثقـــافى خـــاص، ويحمـــل ملامح أقوى الأساليب حضورا وتأثيرا.

إذا كانت علاقة العرب بفن المسرح -حســـب أصوله وشكله الأوروبى- موضع قلق، فإن الأزمـــة لا تبدأ منه ولا تتوقف عنده، لأنها شاملة لكافـــة فنـــون النثر، وقد كان "المســـرح المحكـــى" الحـــل الجـــاهز لازدهار فن القصة، واستنبات فن المسرح العربـــى، بخصوصيته الحضارية. وهكذا تدّرج الطرح النظـــرى للقضية من:

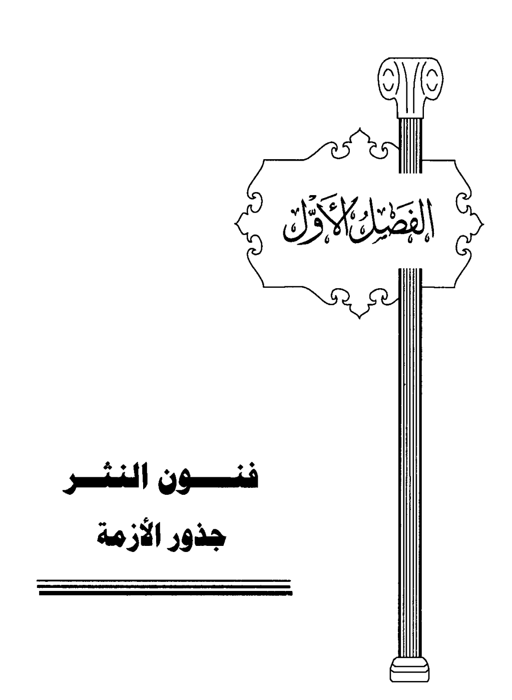
١- جذور الأزمة

إلى:

٢-العرب والمسرح.. مـــن التبعيـــة إلـــى محاولـــة التأصيل.

من ثم.. خاتمة التنظير:

٣- المسرح المحكى.. كسر النمط.



فنـــون النثــر

جذور الأزمة

يُواجه النصّ المسرحيّ المنشور بعض صعوبات لا يلقاها الشعر، ولا تواجهها الرواية أو القصة القصيرة. أول هذه الصعوبات عملية تصنيفه؛ وهل يُعَدُّ نوعا أدبيا له أصوله الجمالية، ومعياره النظرى الذى يقاس إليه، كما هو الشأن مع فن الشعر، أو القصيدة مثلا، أم أنه لا يتجاوز عدّه شكلا من أشكال الحديث (الكلام المتبادل) بين شخصين أو أكثر، لا تحكمه قاعدة، ولا يستهدف غاية جمالية أو عملية؟ لقد ترك هذا التصوّر الأخير أثرا واضحا فى توجيه الدراسات الأدبية والنقدية فى جامعاتنا العربية إلى زمن ليس بالبعيد، فقد أقيمت تقسيمات عصور الأدب، وصنفت موضوعاته كما استخلصت اتجاهاته الفنية، وقضاياه الفكرية فى حدود أن "الأدب" هو الشعر خاصة، أو الشعر لا غير. كان لهذا الانحياز للشعر -فى عصور التراث- بعض ما يبرره؛ فالشعر أقدم فنون القول التى عرفها الإنسان، والشعر هو اللغة البدائية التى تستجيب لتصورات لا تملك القدرة العقلية التى تفصل أو تميّز بها بين الواقع والمتخيَّل، أو بين ما تراه وما تتمناه. والشعر يناسب عصر البداوة، حيث الانفعالات والعواطف (الجاهلية)، وحيث الذاتية الطاغية، والتمرد على القيود والأعراف لمن يملك القوة على التمرد،

وحيث يتاح للشاعر أن يقول بغير رقيب، وحيث يسود الارتجال من جانب الشاعر، والانتشار بوسيلة الرواية الشفاهية من جانب المتلقى.. فهذه كلها مسوغات جعلت من الشعر "ديوان العـرب"، أى مجمع ثقافتهم ومعجم لغتهم -كما يدل سياق الكـلام الـذى وصف فيه عبد الله بن عباس -رضى الله تعالى عنهما- الشعر العربى بهذا الوصف[1]. ولكن هذا التقديم للشعر والاعتزاز -من ثم- بالشاعر لا يعنى أن فنـون القـول الأخـرى كالخطابـة، والرسائل (فن المقالة، وليس الرسائل الديوانيـة) والمقامـات، والقصص، والأمثال والأخبار والأساطير التى توضح مضـرب المثل، أو المناسبة الأولى التى قيل فيها.. هذه الفنون المختلفـة، لا تعنى الحفاوة الزائدة بالشعر أنها كانت غير فاعلة فـى لغـة

(١) جاء فى كتاب: "الإتقان فى علوم القرآن" للحافظ جـلال الديـن السـيوطى، منسوبا إلى أبى بكر بن الأنبارى، أنه قد جاء عن الصحابة والتابعين كثـيرا الاحتجاج على غريب القرآن ومشكله بالشعر، فجرى عرف النحويين علـى هذا، حتى أنكر عليهم جماعة ذلك الصنيع. زاعمين أن الاحتجاج بالشعر على القرآن يجعل من الشعر أصلا للقرآن. وقد أبى عليهم ابـن الأنبـارى هـذا التصور، لأن القرآن جاء "بلسان عربى مبين" وهنا استدل السيوطى بما ينسب إلى ابن عباس وهو قوله: -فيما يروى عن عكرمة: إذا سألتمونى عن غريب القرآن فالتمسوه فى الشعر، فإن الشعر ديوان العرب. الإتقان: دار الـتراث. القاهرة- جـ٢ ص٥٥.

الحياة، أو فى تشكيل القيم وتوجيه السلوك السائد فى المجتمـع.. ولكن المفارقة الجديرة بأن تثير تفكيرنـا ماثلـة فـى أن هـذا الحضور القوى لتلك الفنون (النثرية) المختلفـة، فـى الحيـاة الاجتماعية، لم يرتفع بها إلى الدرجة التى تؤهلها لاهتمام العلماء (اللغويين والنقاد ومؤرخى الأدب وجامعى النصوص وموثقيـها) ذلك الاهتمام الذى حظى به الشعر فى كل عصوره تقريبا، حتى فى تلك العصور التى هبط فيها مستواه إلى حد الخواء والـثرثرة والصنعة الزائفة.

لعل هذه المفارقة تعتمد على ثلاثة أسباب، يمكن أن تجتمـع فى الزمن الواحد، أو يتحقق بعضها حسب طبيعة كل مرحلة:

الأول: أن الشعر أسبق وجودا من النثر –للأسباب التى قدمنـا– ولهذا صنع الذاكرة العربية واستقر فيها، فضلا عن أن شـروطه الفنية وتقسيماته –عند العرب– محددة واضحة: فإطاره الشـكلى (الموسيقى بصفة خاصـة): الـوزن والقافيـة، وأغراضـه أو تقسيماته الموضوعية: المدح والرثاء والغزل والهجاء، إلى آخر هذه الفنون، كما أن المعيار لكل فن منها محدد –على التقريـب– مقرر فى عدة مبادئ واضحة.. فإذا أراد الشاعر أن يمدح وجب أن يصف ممدوحه بالشجاعة والكرم وعراقة النسب، وإذا هجـاه

فبسلب هذه الصفات، وإذا رثاه فبهذه الصفات -صفات المديح- ذاتها، بعد وضعها فى سياق يدل على أنها تقال فى شخص رحل عن الحياة، وإذا تغزل وجب أن يظهر الصبابة ويشكو الجوى، حتى ينحله المرض فيذوب أو يتلاشى(٢)، وهكذا. وقد تكرر هذا -بالنسبة للشعر- مرات، فى حين يندر أن يحاول أصحاب هذه الدراسات أنفسهم، أو غيرهم، أن يتطرق إلى استخلاص شىء يمكن أن نطلق عليه: القواعد أو الأسس الجمالية لفن الخطابة، أو المقالة، أو المقامة، أو الحكاية.. عند العرب!!

الثانى: أن الشعر -فى سبقه التاريخى- تبنى صوت الجماعة. كان الشاعر القديم لسان القبيلة، وفى نصّ متداول فى الدراسات القديمة عن الشعر، ذكره ابن رشيق -فى كتاب العمدة- أن القبيلة كانت إذا نبغ فيها شاعر أقامت حفلا كالأعراس، تستقبل

(٢) ينظر فى هذا كتاب "نقد الشعر" لقدامة بن جعفر (توفى عام ٣٣٧هـ) ما كتبه تحت عنوان: "نعت المعانى الدال عليها الشعر" فقد وصف فيه "المعيار" أو "النموذج" الذى يجب على الشاعر أن يحققه فى كل غرض يرومه. وكذلك حدّد عناصر البناء الشعرى، وشروط الجودة لكل عنصر -ط ثالثة- تحقيق كمال مصطفى: مكتبة الخانجى بالقاهرة ١٩٧٨. وانظر أيضا: "عيار الشعر"، لابن طباطبا العلوى، و"العمدة" لابن رشيق القيروانى.. فجميعها تهتم بتحديد قواعد وأصول الجودة الفنية للشعر، شكلا ومحتوى.

فيه وفود التهنئة من القبائل الأخــرى، لأن الشــاعر -بالنســبة للقبيلة- كان يقوم بالمهمة التى تنهض بها فى زماننـــا وزارات الإعلام، والثقافة، من حيث الدعاية وتوريث المعرفة، وجـــانب من مهام وزارات الخارجية، والتربية، حيث السفارة فى زمـــن السلم، والإنذار فى زمن الأزمة، وحشد الشعور العام حول قيادة القبيلة فى كل الأحوال.

لقد دخل تعديل أساسى على "رسالة الشعر" حيـــن تراجـــع النظام القبلى، وتنازل شيخ القبيلة -طوعا أو كرها- للخليفة فـى دمشق أو بغداد، ولنائبه الوالى فى الأقطار التابعة، عن الســلطة الخارجية بأكملها، وبعض السلطات الداخليـــة التـــى خضعــت للتعاليم الدينية، ومن ثم لم يعد فى مكنة شيخ القبيلة -فى أحيــان كثيرة- أن يجمع حوله كبار الشعراء، ولا أن يـــهب الأمــوال الجزيلة على إزجاء المدائح إليه، والدعايـــة لـــه. فقــد زحــف الشعراء -إذًا- ليصنعوا حلقة متنافسة حول ســـرير الخلافـــة، واستهلك فن المديح قدراتهم الفنية، أو أكثرها، وليكن رأى النقـد فى فن المديح راضيا أو متحفظا أو ساخطا، ولكنه -المديـــح- كان بمثابة "التاريخ الرسمى" للسلطة، والمستوى الأرقـــى فـــى

مقدرة الشاعر، وهذان السببان يكفيان لتوجيه الاهتمام إليه، والعناية به، توثيقا ورواية وشرحا، بل عده طريقا من طرق "المعرفة" التي لا يستغنى عنها عالم!![3].

الثالث: أن الشعر بإيقاعه الموسيقى، وسهولة ضبطه بالوزن والقافية، يكون أيسر فى الحفظ وأبقى فى الذاكرة، ويكون الاستشهاد به فى المناسبات المختلفة أقرب إلى اللسان وأقوى تأثيرا على المستمع. ومن هنا تعدّد رواة الشعر، الذين يعملون على حفظه، وتصويبه، وإذاعته بين الناس. قد يختص الراوية بشاعر معيّن، أو برواية أشعار إحدى القبائل، أو برواية القصائد

---

(٣) كان الشعر مصدرا للمعرفة بالأنساب، والأحلاف، والحروب، وأسماء الأماكن ومواقعها، والنبات والحيوان وطبائعه، مما يجعل منه "دائرة معارف" شاملة. ومن طريف ما يروى -فى نطاق اتخاذ الشعر طريقا للمعرفة أن وزيرا فى العصر العباسى الثانى كان يشعر بالصداع بعد شرب النبيذ، فسأل شيخا من كبار القضاة عن علاج لهذا الصداع، فتضايق القاضى أن يعده الوزير مؤهلا لجواب من هذا النوع، وتضايق أيضا أن يأتى ذكر الخمر على لسانه، ولكنه رأى أن الامتناع عن جواب الوزير ولزوم الصمت يعد إهانة له. فقال القاضى: الشاعر اقترح علاج الحالة بقوله:

وداونى بالتى كانت هى الداء

وذلك موافق لما ذكر الشاعر الآخر فى قوله:

وكأسًا شربت على لذة   وأخرى تداويت منها بها

فى غرض محدد. وكذلك كانت "الرواية" طريقا لتدريب الشـــاعر الناشئ الذى يتتلمذ على شاعر كبير، فيوجهه إلى حفـــظ أشـــعار بعينها، أو يغريه بحفظ شعره، فإذا تمّ له هذا أغراه بأن ينصـــرف عن الشعر حتى ينسى ما حفظ منه، أو بعبارة أكثر دقـــة: حتـــى يتراجع وعيه بهذا المحفوظ فيتحرر -نسبيا- من سيطرته علـــى فكره ولغته، فإذا تمّ له هذا بدأ يجرّب فنه فى قطع ينشئها لنفســـه ويراجعها له أستاذه، حتى يستقيم فنه، ويستقل بموهبته.

هذه هى الأسباب الجوهرية، المستمرة، التى أكسبت الشـعر مكانته المهمة فى عصور التراث، وهى -فى جملتها- ترجـــع إلى حاجات البيئة والنظام الاجتماعى، ولهذا ظل الشعر مـــهما حتى بعد أن تراجعت مكانة الشاعر ذاته، فأصبح يقف بالبـــاب، ويقبل الأرض بين يدى الخليفة، وينشد شعره واقفا. وقد أجـــرى ابن رشيق -فى كتابه العمدة- نوعا من المناظرة بين الشـــاعر والكاتب، وبين الشاعر والخطيب، فانتهى إلى تقديم فن الشـــعر، على فن الكتابة الديوانية، وفن الخطابة، برغم حاجـــة الدولـــة السياسية إليهما، وقرب الكاتب والخطيب من السلطة المركزية.

وكذلك ليس هناك ما يمنع من وجود أسباب أخرى -بعيـدة-

فى صالح الشعر وتأكيد أسبقيته وتأثيره فى النفوس، فقـــد كـــان الكاهن القديم، والعراف، والساحر، يقدمون نبوءاتهم بلغة مجازيـة موقعة، وغامضة، أقرب ما تكون إلى لغة الشـــعر، ثـم.. فـــى عصور تالية استقل الكاهن عن العراف، وعن الساحر، وكذلـــك استحدث الشاعر لنفسه موضوعات وطرقا تخصه، ولكن رصيده القديم المختزن فى اللغة المجازية، الغامضة، المموســـقة، كـــان مرجحا لقبوله والإقبال عليه.

إذا استعدنا هذه الأسباب التى جعلت الشعر أكثر أصالـــة، وانتشارا، وحضورا، لن نجد فنون النثر قادرة علـــى مجاراتـــه فيها، فضلا عن التفوق عليه. وبالطبع فإننا ندرك أن المقصـــود بالنثر ليس لغة الكلام اليومية المتداولة فى شؤون الحياة اليومية، لأن هذه اللغة المألوفة التى تنطلق بتلقائيتها لتحقق حالة أو حاجة عملية كالبيع والشراء، أو التنبيه إلى شىء سيحدث، أو الإخبـــار بأمر كان.. إلخ. هذه اللغة العملية لا تخضع لنوع من الاختيـــار الجمالى الذى يجعل المتكلم بها يفـــاضل، وينتقـــى، ويرتـــب، ويبتدى، ويصور، ليؤدى، ويدور ليعود إلى بدايته فيربط إليـــها نهاية كلامه.. بعبارة أخرى: هذه اللغة العملية لم تخضـــع لأى نوع من "المراقبة" الداخلية فى عقل المتكلـــم، لتكـــون محققـــة

لمستوى من الجمال والتأثير، يمنحها الحق في أن توصف بالأدبية. فالنثر المقصود إذاً، هو النثر الأدبى، أو الفنى، وهذا الشرط "الجمالى" سيجعله -من الوجهة التاريخية- أحدث من الشعر، حيث يحتاج إنتاج فنون النثر إلى تكوين عقلى متقدم، بعكس الشعر الذى يتفجر من الانفعالات والرغبات والعواطف. وكذلك فإن هذه الفنون النثرية لم تستطع أن تقدم لثقافة "النخبة"، أو "ثقافة الصالون" ما تريده فى ذلك الزمن القديم، إلاّ فى حالات استثنائية، (مثل ذلك المجلس الذى أنشأ أبو حيان التوحيدى من أجله كتابه الرائع: الإمتاع والمؤانسة) وليس لنا أن نتوقع أن يكون تناقل نصوص الأخبار والحكايات فى سهولة تناقل القصائد عن طريق الرواة.

وهنا تظهر قضية أخرى احتسبت دائما لصالح الشعر، وللتشكيك فى دقة نصوص النثر التراثى، ففى رأى القدماء أن الشعر روى بنصّه، كما أبدعه الشاعر، أما النثر -الذى يصعب حفظه، وقد لا ينسب إلى قائل محدد، مثل كثير من الأساطير والأخبار والقصص- فإنه يروى بالمعنى، دون اللفظ، مما يقلل فى نظر القدماء من درجة صدق هذه الفنون، ودقة لغتها فى الانتساب إلى من تروى عن طريقه، فلا نعرف هل لغة "القصة"

هى لغة صانعها، أو لغة راويتها، أو أنها مزيج من لغـــة ذلـــك الصانع الأول -على افتراض وجوده شخصا معينا- ولغة سلسلة الرواة الذين تداولوا حكايتها جيلا بعد جيل، يضيف كل راويـــة، أو يحذف، أو يعدّل، ليستقيم مسار القصة كما يـــرى بذوقـــه أو هواه الخاص؟

لقد تسلل الشك -بل كثير من الشك أحيانا- إلـــى شـــعراء وقصائد من الشعر القديم، مما أوجد قضية ذات خطر عرفـــت بقضية "نحْل الشعر" أو "الانتحال"، الذى اعترف به رواة قدماء، وتوسع فيه دارسون محدثون. وهذا يعنى أن النصوص النثريـــة لم تكن وحدها التى يلاحقها عدم الثقة المطلقة فى دقـــة لغتـــها وصدق انتسابها لمن تحمل أسماءهم من الشعراء. ومع هذا لـــم تنصرف العقول والقلوب عبر الأزمنة عن العناية بهذا الشـــعر القديم، وتقديره، ودراسته، فى حين انتظر النثر القديم طويلا، إذ لم ينل من القدماء حظا من الاهتمام "الفنى" حتى مع الاطمئنـــان إلى مصدره ودقة روايته وسلامة نصوصه. وأشير إلى نمـــوذج محدد، كتاب جمع مادته عدد من علماء اللغة المحدثين، بإشراف الدكتور طه حسين، أما عنوان الكتاب فهو: "تعريف القدماء بأبى

العلاء"[٤]، ومحتوى هذا الكتاب يقوم على جمع التراجم الخاصة بأبى العلاء فى المصادر القديمة، مهما تنوعت موضوعاتها، أو أسهبت أو أوجزت فى الترجمة لفيلسوف المعرة. ولا يتسع المجال، كما أنه ليس مطلوبا أن نفصّل الحديث فى هذا الأمر، ويكفى أن نحدد ثلاثة أمور واضحة: فالاهتمام الأساسى فى هذه التراجم- جميعا تقريبا- ينصب على عقيدة أبى العلاء، وهل إيمانه صحيح، أو يشوبه بعض القلق؟ أو أنه ملحد صريح الإلحاد؟ ثم يأتى الاهتمام بالغريب فى شعره فى المكان الثانى من الاهتمام، ذلك الغريب من الألفاظ الذى يدل على سعة محفوظه وحذقه لأساليب القدماء (قبله). أما الأمر الثالث وهو الذى يعنينا فى هذا السياق- فهو أن اسم "رسالة الغفران" التى تعد بداية لفن جديد لم يكن لفنون النثر العربى به عهد من قبل، هذه الرسالة "قد" يذكر عنوانها، وقد يوجز مغزاها، وأنها رحلة متخيلة فى العالم الآخر يحاور فيها أبو العلاء (أو ابن القارح

---

(٤) جمع مادة هذا الكتاب وحققه الأساتذة: مصطفى السقا، وعبد الرحيم محمود، وعبد السلام هارون، وإبراهيم الإبيارى، وحامد عبد المجيد - صدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب، بالقاهرة عام ١٩٨٦- بمناسبة العيد الألفى لميلاد المعرى، والطبعة التى نشير إليها الثالثة. أما طبعته الأولى فقد صدرت عام ١٩٤٤.

بطله فى الرسالة) الشعراء فى بعض ما ينسب إليهم من أخطــاء وأخبار، وفى بعض هذه التراجم تتم التضحية حتى باســم هــذا الكتاب النادر، فلا يرد له ذكر!!، فى حين يحظى كتاب آخــــر، هو "الفصول والغايات" بقدر من الاهتمام، لما فيه من نثر تغلـب عليه الصناعة التى تغلب على شعره فى "اللزوميات"، وهكـــذا، كأنما عُدَّ الشكل القصصى، أو المسرحى الذى تميزت به "رسالة الغفران" مما ينزل بقيمتها "العلمية"، وليس العكس.(٥)

إن هذا يعيدنا إلى مدخل هذا الفصل، الذى يضعنا أمام أزمة النصّ المسرحى إذا ما اتخذ سبيله إلى المتلقى عن طريق النشر فى كتاب أو صحيفة، إذ يبدو لنا أن هذا الموقف يوشك أن يكون "تراثا" يضرب بجذوره فى أرض الثقافــة العربيــة، وقبــل أن تعرف الثقافة العربية النص المسرحى واجه النــصّ الحكــائى، القصصى الأزمة ذاتها، حتى قبل عصر الطباعة، كما رأينــــا، وإلى أوائل القرن العشرين، فقد ذكر الدكتور على الراعى -فــى كتابه: دراسات فى الرواية المصرية -نقلا عن توفيق الحكيــم- أن محمد المويلحى حين بدأ ينشر مقاماته ذات الشكل الروائـــى: "حديث عيسى بن هشام" عام ١٩٠٧- ذهب بعـــض المشـــفقين

(٥) يرد ذكر "رسالة الغفران" فى التراجم المشار إليها ثلاث مرات، ويرتفع الرقم إلى خمس مرات بالنسبة للفصول والغايات. أما الشعر فموجـــود فـــى كافـــة التراجم، سواء من رضى عنه، ومن رفضه!!

على سمعة آل المويلحى إلى والد المؤلف، وشكوا إليه مـــن أن ابنه يسير فى طريق لا تحمد مغبة المضىّ فيه، وذلك لإنشـــائه كتابا يجرى مجرى "أدب العوام"!!

"أدب العوام" هذا الوصف المهين لفن القصــــة، "ولحديـث عيسى بن هشام" خاصة، وهو الكتاب الذى احتفظ لآل المويلحى بذكر فى الدراسات الأدبية إلى اليوم، ولولاه لما بقى لهم ذكر.[٦] وهذه الإشارة تستدعى إلى الذاكرة موقفا مشابها، وقريبا زمنيـا، فحين بدأ الدكتور محمد حسين هيكل ينشـــر روايتـــه "زينـــب" فصولا فى صحيفة، ثم رواية مجموعة فى كتاب، سجل علـــى غلافها فى طبعتها الأولى (عام ١٩١٢) أنها من تأليف "مصرى فلاح"، ثم لما رأى حفاوة أدباء مصر وقـــراء الأدب بالروايـــة أصدر طبعة صحح فيها نسبة الروايـــة إليـــه، وراح "يفلســف" اختياره السابق بأنه إنما أراد أن يفاخر بمصريته، ويعلنها علـــى

---

(٦) من الطريف أن هذا الموقف المتجاوب مع فنون الحكـــى، المتخـوّف مـن الانتساب إليها له سابقة فى حياة ذلك الأب، فقد كان إبراهيم المويلحى -والـد محمد المويلحى- كاتبا من أصحاب الأساليب، والمقدرة التصويريـــة النـاقدة (وقد ورث ابنه عنه هذه الخاصية) وكان من المناصب التى شـــغلها- إلـى جانب العمل بالصحافة والانضمام إلى حاشية الخديو إسـماعيل فـترة نفيـه بإيطاليا- أنه كان عضوا بمجلس المعارف بالآســـتانة -عاصمـــة الخلافـة العثمانية- وحين عاد إلى مصر ألف كتاب "ما هنالك" يصف به مشاهداته فـى عاصمة العثمانيين، ولكنه نشره غفلا من اسمه، تبرؤا من نزعـــة القـص!! وأنها لا تليق بأصحاب الفكر!!

غلاف روايته، ولهذا اختار صيغة "مصرى فلاح" وليس: "فلاح مصرى"؛ لأن كل مصرى هو عند الطبقة الأرستقراطية التركية الحاكمة فى ذلك الوقت فلاح!! قد يصح شىء من هذا، ولكن حقيقة موقف "هيكل" لم يكن يختلف كثيرا -فى جوهره- عن موقف المويلحى الأب، يشفق من أن يعرف بين الناس بأنه كاتب "رواية" أو "حكاية"، وهما مما يؤثره العوام وليس جهابذة المثقفين!! كان هيكل محاميا تخرج فى السربون، ويعد أهبته للعمل السياسى الحزبى، فكان من المهم لديه أن يأخذ سمت الجدية والأرستقراطية الفكرية، ولو كان الهدف الذى زعمه حقيقيا وهو إعلاء شأن انتسابه إلى الشعب المصرى (العامى) لكان الأولى أن يضع اسمه الصريح، ولقبه العلمى على الغلاف، فهذا أجدر باحترام المكتوب وتقديره، فى ضوء المعرفة بمكانة كاتبه، ومنزلته الثقافية.

ولقد اختلف الأمر كثيرا الآن، ولم يتم هذا التحول بين عشية وضحاها بالطبع، ولكن أصحاب الريادة كان لديهم الوازع الوطنى القوى (وازع وطنى حقيقى وليس مؤولا كما فعل هيكل) فكان محمد تيمور وأخوه محمود تيمور ابنا أحمد تيمور "باشا" المحب للثقافة، وقد بدأ أولهما بالقصة القصيرة، ثم سرعان ما استهواه

المسرح، لتنتهى حياته فى ريعان شبابه، وبدأ محمـــود بالقصـــة القصيرة، كما كتب الرواية والمسرحية، ونال رتبة ملكية، وعـاش حتى عام ١٩٧٣، فكرمه عصر الجمهورية كذلك، اعترافا بفضله على فن القصة بصفة خاصة.

هكذا استطاع فن القصة (بنوعيه: الرواية والقصة القصيرة) أن ينتزع لنفسه مكانا معترفا به، بين فنون القول، بجهود ريادّية جادة ما بين جيل مؤسس [هيكل وتيمور ولاشين وحقى والحكيم] يتفوق وعيه الوطنى على مقدرته الفنية، التى ظلت محكومة بهذا الدافع الوطنى مشغولة بتأصيل الشعور بخصوصيـــة المكـــان، والقضية الاجتماعية السياسية، ومشدودة –فى الوقـــت نفســـه– بقدرة المتلقى (القارئ المصرى) على التجاوب، وهـــو قـــارئ تراثه الشعر من جانب (وكان الشعر السياسى والاجتماعى بابـــا ثابتا فى دواوين الشعراء) ويتوق إلى أن يرى صورته الخاصـــة منعكسة فيما يقرأ من قصص، من جانب آخر، ولا يزال يحكـــم بالبلاغة (الأدبية) وفق معايير ليست مســـتمدة مـــن عنـــاصر الأسلوب التراثى ومفاهيمه الجمالية بتمامها، ولكنه لا يروق لـــه "المروق" عنها وتحديها أو رفضها، ولو كان هذا الرفض تحـــت شعار البحث عن الجديد، فقد دلّه وعيه بالخصوصية علـــى أن

"الجديد" لا يعنى رفض القديم، بقدر ما يعنى البناء عليه، وإكسابه ألوانا محلية، لا تذهب بروائه التاريخى، ومن ثم رفضت محاولات سلامة موسى فى دعوته إلى العامية، كما رفضت من بعدها دعاوى لويس عوض الإبداعية، واللغوية على السواء.(٧) غير أن ما رفض من دعوة إلى الكتابة الإبداعية (وليس التأليف العلمى) تحول إلى القبول فيما بعد، بل إن رواية "الأرض" التى كتبها عبد الرحمن الشرقاوى (١٩٥٤) عدت إنجازا فنيا متميزا حيث كتبت كاملة: حوارا ووصفا وتحليلا بالعامية، غير أن الكاتب نفسه، فى روايته الأخيرة: الفلاح (١٩٦٨) التى كتبت بالعامية أيضا، بدت أقرب إلى اللغة الأدبية بمقدار مجافاتها لمحاكاة الواقع (العامى) المباشر. وهنا تتجلى

---

(٧) فى كتاب: البلاغة العصرية (١٩٤٥) يصف سلامة موسى اللغة العربية بأنها صحراوية لا تناسب مجتمعا زراعيا، ويتحمس لدعوة سابقة للكتابة بالحرف اللاتينى، ثم يدعو إلى لغة هى مزيج من الفصيح والعامى، مع إسقاط الإعراب. وفى مقال نشره بمجلة الكاتب المصرى (١٩٤٦) ينصّ على أن من أهدافه أن يكون لنا أدب مصرى عصرى لا يركن إلى الأدب العربى القديم، وأن يكون لنا أسلوب عصرى فى التعبير لا يمت إلى الجاحظ أو غيره!! أما لويس عوض فقد كتب بعض إبداعاته بالعامية، مثل: مذكرات طالب بعثة (كتب ١٩٤٢ ونشره ١٩٦٥) وكتابه الآخر "بلوتولاند" أما كتابه: مقدمة فى فقه اللغة العربية (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٠) فقد أثار الشعور بالصدمة، لما فيه من آراء وادعاءات تأخذ شكل الفرض العلمى، لم يوافقه عليها كثير من الباحثين.

خصوصية لغة يوسف إدريس، التى حرصــت علــى العاميــة كذلك، بل سبقت (الشرقاوى) إليها، غير أنها لــم تعتمــد علــى المطابقة لواقع لغة الشارع والقرية، قدر حرصها على شــعرية الإحساس والإدراك، و"زرع" مفردات وصور لها قوة الانتمــاء إلى الواقع الخاص، دون الغرق فى الثرثرة والنثرية.

إننا سنفيد كثيرا من طرح قضية المستوى اللغوى المنشود، أو المقبول فى كتابة القصة، لأننا سنجد التراث العربى يكتشــف لنفسه مستوى خاصا حين يشكل حكاية أو قصة. ونختــم هــذه الفقرة عن الفن القصصى –من بين فنون النثر– بأن نؤكــد أن وراء استقرار الفن القصصى فى الذاكرة الجمعية، كواحد مــن الأساليب المقدرة... وراءه كفاح طويل، وأسماء أنفقت أعمارهـا لتدفع به إلى مكان لائق، حتى تتغير النظرة القديمة التى تنظــر إليه على أنه من أدب العوام، فنذكر ما أبدع عادل كامل، ومحمد عبد الحليم عبد الله، وعلى أحمد باكثير، وعبد الحميــد جــودة السحار.. ثم نجيب محفوظ فى أعقابهم، وليكن واضحا أننــا لا نؤرخ لنشأة الفن القصصى وتطوره، وإلاّ ما توقفنا عنــد حــد الأسماء التى سبق ذكرها، فهناك مبدعون آخرون كثر، قد يكون بعضهم أكثر إتقانا لأصول الحرفة الحكائية مــن بعــض مــن

ذكرنا، لأن اهتمامنا كان يسلط الضوء على مانحى هـذا الفـن "قيمته الثقافية"، مما أدى إلى تغيير نظرة المجتمع (الثقافى) إليه، حتى كانت روايات توفيق الحكيم، ومحمد فريد أبو حديد، وعلى أحمد باكثير، توزع على طلاب المرحلة الثانوية.

هنا لابد من إجراء مقارنة، أو إلقاء نظرة تقابلية، ذلـك أن مسرحية واحدة لم توزع على طلاب المدارس، بـل إن الفـن القصصى وجد سبيله إلى مقررات الأدب فـى كليـات الآداب (على الأقل فى أقسام اللغة العربية) ولكن القليل منها يتطرق إلى فن المسرح، فربما حدث هذا مؤخرا، بل ربما أذنت بعض أقسام كليات الآداب بأن يكون من بينها قسم خاص بالمسـرح (علـى الأقل أعرف أن هذا تحقق منذ عدة أعوام بآداب الإسـكندرية، ومؤخرا بآداب حلوان) وهذه الندرة فـى الاهتمـام بالمسـرح مرجعها القلق (التراثى) الذى لا يرحب كثيرا بالأشكال الفنيـة المستحدثة، ولا يدخلها إلى حومة الأدب بسهولة، ومـن ثـم "لا يتساهل" بتسجيل موضوعات فى الدراسات العليا، عن المسـرح، وأرجح أن السبب الرئيسى فى هذا الجفاء أو التخوّف من إبـراز المسرح كمحور فنى وموضوعى فى مرحلة الدراسة الجامعيـة يستند إلى عدة أسباب، وليس إلى سبب واحد، فى مقدمتـها أن

الجيل المسيطر على تخطيط المناهج وتحديد محتوى المقـررات فى أقسام اللغة العربية بالجامعات المصرية تغلب عليه الطمأنينة إلى المألوف، ومن ثم لم يملك الوعى المقتنع والمقنع بجماليـات فن المسرح، وربما كان طغيان العامية، وتراجع فن المسـرح – حاليا– عن الاهتمام بالقضايا الإنسانية الجادة، ومعالجتها بالوعى العلمى والفنى المطلوب.. وراء الإحجام عن "الاعتراف" بـأن "المسرح" أحد الأنواع الأدبية، التى أسست على "نظرية" جمالية، وأن له شروطه التى يمكن أن تثار فى صيغة مبـادئ نقديـة، تتصل باللغة، والإيقاع، كما تتصل بالبنية والتشكيل، فضلا عـن العناصر "الدرامية" فى ذاتها، كالصراع، والتشويق، وتعـارض الطبائع... إلخ.

المفارقة التى تستحق أن نفكر فيها، ونستكشف دوافعـها أو دواعيها أن فن المسرح (الآن) أكثر الفنون رواجـا، وإسـباغا للشهرة والمنفعة أيضا، على كاتبه، وأنه –ربما– ما من مبـدع شاعر أو قاص، إلا وهو يتطلع إلـى كتابـة مسـرحية، ولـه محاولات فى هذا المجال معلنة منشورة، أو مستورة لم تتح لـها (أو لم يجرؤ) أن تنشر (ولست أنا استثناءً فى هذا التطلـع) وإذا كان المسرح أقل حظا من الفنون القصصية فى مجـال النشـر

(سواء فى كتاب أو ضمن مجلة مثلا) فإنه المنافس القوى على شاشة التليفزيون، وعبر الدراما الإذاعية كذلك. وتأتى المفارقة من أن هذا الرواج، وهذه القدرة على إسباغ الشهرة، وذلك التعلق الجماهيرى بالمسرح معروضا على الخشبة، أو عبر شاشة التليفزيون، لم يؤدّ إلى ما ينبغى أن يؤدى إليه، وهو الاهتمام العلمى (الأكاديمى) دراسة ونقدا، والاعتراف بأن النصّ المسرحى (بصرف النظر عن العرض المسرحى) عمل أدبى رفيع، إذا ما تحققت فيه جماليات لغوية وفنية معينة.



العرب والمسرح
من التبعية إلي محاولة التأصيل

تمثل علاقة العرب -قديما وحديثا- بفن المسرح نقطة إثارة جاهزة، قابلة للاختلاف حولها إلى درجة التناقض. ومع أن فنون الإبداع التى تحتاج إلى مقدرة خاصة يعبر عنها بـ "الخيال المركّب"، أى الخيال الكُلّى الذى يستطيع أن يصنع فكرة أو قضية، وأن يحشد حولها شخصيات مختلفة الهوى والفكر تتصارع من حولها، وأن يطور ويقسّم بحيث تتحرك الحوادث الجزئية فى إطار الحدث الشامل ما بين بداية ونهاية، هذا الخيال المركّب أو الكلّى، ضنّ به بعض الباحثين الغربيين على العروب جملة، قديما وحديثا، مما يؤدى إلى نزع الاستعداد الفطرى للقصّ وصنع الحكايات (والمسرحيات كذلك). والقصة والمسرحية هما الأثر المباشر لمقدرة ذلك الخيال المركّب أو الكلى، فى حين لم يضنّ هؤلاء على العرب بالخيال الجزئى الذى يتشكل فى الصورة المجازية: الاستعارة والكناية، والتشبيه. قال بهذا المفكر الفرنسى المادى "رينان" الذى وصف العرب بأنهم لم يكونوا أمة علم أو فن أو حضارة أو فلسفة(!!) وإنما هم عالة على غيرهم من الأمم كالفرس والإغريق!! وانتهى رينان إلى أن العقل العربى لا يصلح للدراسة والبحث، لأن العقلية السامية مجدبة كالصحراء التى نبتت فيها، وهى لا تقوى على

التحليل والتعمق، كما هو الحال بالنسبة إلى العقلية الآرية[1]. لقد تصدى الأفغانى -الذى كان منفيا فى باريس حين صدور مقالة رينان- وردّ على مزاعم المفكر الفرنسى، وكان الردّ منهجيا مؤثرا، وأهم ما يعنينا مما يتعلق بدعوى عدم القدرة على صناعة القصص والأساطير ما نجد من أثر عربى واضح فى "كليلة ودمنة" وفى "ألف ليلة وليلة" التى تعد مجلىً رائعًا لأبهى صور الخيال وحيله... إلخ. وفى سياق هذه القضية -أيضا- تكون القصص والحكايات أطيب حظا من المسرح الذى لم يجد من يلوذ به، فيتخذه درعا يدافع من ورائه عن كرامة المخيلة العربية، وقدرتها على التخطيط لعمل فنى ذى مراحل، وشخصيات، وأطوار، فى حين صمدت القصة -بدرجة ما- وها هنا مفارقات طريفة.

المفارقة الأولى: أنه حين أثيرت قضية الخيال والتفلسف عند الجنس السامى، كان الأفغانى مقيما بباريس (عام ١٨٨٤ تقريبا) لم يكن للقصة العربية الحديثة وجود، فى حين كان المسرح

---

(١) انظر عرض مقالة رينان والرد على دعاواه فى كتاب الدكتور محمود قاسم: جمال الدين الأفغانى -حياته وفلسفته- مكتبة الأنجلو المصرية (د.ت) ص١٩٤-١٩٦ والهامش بها.

العربى قد تأسس فى دمشق بجهود أبى خليل القبانى، وفى بيروت بجهود مارون النقاش، وفى الإسكندرية والقاهرة (يوسف الخياط ويعقوب صنوع وسليمان القرداحى)، ومع هذا الوضوح اليومى لفن المسرح -الذى كان زينة عصر الخديو إسماعيل- واختفاء فن القصة أو غياب ما له قيمة منه، فإن الردّ على رينان رحل إلى التراث ليستمد منه حجة، وانصرف عن الراهن، وهذا يعنى أن الاعتقاد السائد كان مستقرا على أن المسرح فن غربى، مستعار من حضارة أوروبا، ولهذا لا يصلح حجة لنا ندافع بها عن كرامة خيالنا.

المفارقة الثانية: أنه وجد من بين الباحثين المعاصرين من يرفض القول بأن التراث العربى لم يعرف فن الرواية (أو القصة بوجه عام) ففى دراسة ليوسف الشارونى بعنوان: هل عرف العرب القصة؟ يذكر إدعاء "رينان" ومن تابعه من المستشرقين من أمثال أوليرى، ومرجوليوث، وفون جرونبلوم، ومن تأثر بهم من الباحثين العرب، الذين مالوا إلى القول بأن العرب لم يعرفوا القصة إلاّ فى عصور متأخرة كالعصر العباسى. ويتصدى الأستاذ الشارونى لهذه الأقوال، ويفندها على أساس أن خصائص القصة بالمعنى الفنى الحديث هى خصائص

القصة المطبوعة، وقد سبقنا الغرب إليها لأن الغرب سبقنا إلـــى استخدام المطبعة، وليس هناك ضرورة تحتم أن تكون شـــروط القصة الغربية هى الشروط النهائية والأساسية لأى قصة. من ثم يكشف الباحث عن قصـــص فرعونيـــة أثـــرت فـــى الملاحـــم والمسرحيات الإغريقية، وعن تجليات المخيلـــة العربيـــة فـــى قصص الشطار، وقصص الحيوان، وحكايـــات ألـــف ليلـــة... وغيرها[٢]. المفارقة فى أن أحدا لم يهتم بأن يكشف عن الصلـــة، ومراحل تطور فن "خيال الظل" وكيف أوصلنا إلى فن المسرح. لقد نظر إلى خيال الظل، كما نظر إلى مشاهد التعازى الشـــيعية التى تمثل مشهد الإحاطة بالإمام الحسين واستشهاده، ومشـــاهد الوعظ والتذكير التى كان يقوم بها بعض المتصوفة منذ العصـــر الأموى، نظر إلى هذه العروض الحركية على أنها منقطعة تماما عن خط المسرح العربى، وزمن بدايته، ولكن هذا غير صحيح، والأدلة تشهد بعكسه، شريطة أن نُعمل هذا الشرط الذى قال بـــه الأستاذ يوسف الشارونى، وهو أن نعد الشكل المسرحى الغربـــى ثمرة لبيئة وتطور حضارى خاص، لا يلزمنا بأن نطبقه علـــى فنون العرض الحركى عندنا، فلكل سياق ثقافى طريقته الخاصة.

---

(٢) يوسف الشارونى: مع التراث (الجزء السادس من الأعمال الكاملـــة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٦ - ص ٢١ وما بعدها.

المفارقة الثالثة: أن المسرحيات المبكرة، التى صنعها مـارون النقاش، وأبو خليل القبانى من بعده، لم تسـتجلب مـن الشـكل المسرحى الغربى (المألوف) غير الإطار الخـارجى، ونعنـى: تقسيم حكاية المسرحية إلى مراحل (فصول) وتجميع الشخصيات المتعارضة حول حدث معين، وتبادل عبارات الحوار فيما بينها. وهذا يعنى أن الجانب الجوهرى، روح المسرحية، ظل عربيـا، يدل على طبيعة المشاهد العربى، فاللغة العربيـة (المسـجوعة أحيانا) لغة جميع الشخصيات، والاستشهاد بالشـعر والأقـوال المأثورة يشيع فى أثناء الحـوار، ومشـاهد الغنـاء والرقـص الجماعى تمثل مساحات للترفيـه وتهدئـة الصـراع اسـتعدادا لاستئنافه من جديد، والإيمان القدرى بالعدل وانتصـار الخـير سائد فى المسرحيات... وهكذا، ونستطيع أن نسـتعيد طبيعـة المسرح الأوروبى، الإنجليزى والفرنسى خاصـة... فـى ذات الفترة الزمنية، وقبلها إلى العصر الكلاسيكى، فإن هذه الجوانـب الفنية لم تكن فيه، كلها أو أهمها، مما يؤدى بنا إلى الاقتناع بـأن المسرح العربى لم يكن مجرد تابع للمسرح الأوروبى، حتى وإن كان قد استعار إطاره العام.

المفارقة الرابعة: أن التراث العربى على افتراض أنه لم يعـوف

فن المسرح (أو فن العرض المسرحى تحديدا) فإن هذا الحكم (قد) يصدق على التراث المكتوب باللغة العربية الفصيحة، أما تـــراث اللهجات العامية، التراث الشعبى، فقد عرف فن خيال الظل منـــذ عصر الخلافة الفاطمية فى مصر، وذكرت المصادر أن صـــلاح الدين الأيوبى شاهد "باباته"– أى تمثيلياته، فى مصـــــر، وقـــد لا يكون من المهم أن نتحرى منشأ هذا الفن، وهل أصله من الهند أو الصين، فإن استيطانه الطويل وتجاوبه مع الحياة المصرية، فـــى طبائعها ومشكلاتها، وانتشاره بين كافة بيئاتها ما بيـــن ســـاكنى القصور والمدن، ومرتادى الموالد فى القرى، يجعـــل منـــه فنـــا مصريا خالصا، وقد تكون مفاجأة مؤثرة، وتحمل دلالات متنوعـــة ومهمة، أن نعرف أن فن "خيال الظل" استمر فى مصـــــر حتـــى أوائل القرن العشرين، بل ربما إلى عام ١٩٣٠، مما يعنـــى أنـــه صحب المسرح وجودا، فلم يكن المسرح سببا فى القضاء عليـــه، وإنما جاءت هذه الضربة القاضية من جهة الســـينما[٣]. إن هـــذا

(٣) ينظر فى هذا: الدكتور إبراهيم حمادة: خيال الظـــل وتمثيليـــات ابـــن دانيال –المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشـــر ١٩٦٣– ص٩ وما بعدها، وينبه الدكتور حمادة إلى أن الاسم الصحيـــح لهذا الفن عكس المصطلح المتداول، إذ ينبغى أن يكون "ظل الخيـــال"، وليس "خيال الظل".

يعنى -فيما يعنيه- أن الأساس القديم الذى قضى به أرسطو، وهو أن الإنسان "يحاكى" بالفطرة، ويحبّ أن يشاهد من يحاكيه، هذا الأساس يستبعد خلوّ أية ثقافة من فن المحاكاة، كما يعنى أن خيال الظل -أو ظل الخيال كما ينبغى أن يقال- لم يكن منقطعا عن نشأة المسرحية العربية الحديثة، كان موصولا بها، معاصرا لها، وربما: متداخلا فيها، بالدرجة التى تستدعى منا "قراءة أخرى" للمسرحيات الأولى التى كتبها آل النقاش: مارون وسليم، وغيرهما فى المرحلة ذاتها.

والآن... أطرح تساؤلا وأجيب عليه، لنلتقى عند المطلب الأساسى الذى أقيمت هذه الدراسة عليه. هذا التساؤل هو: **ما الهدف الذى تقودنا إليه هذه المفارقات المتتابعة؟**

وألخص هذا الهدف فى ثلاث نقاط مركزة: أن فنون المحاكاة غريزية لا يملك أحد أن يحكم على ثقافة بأنها تخلو منها، وأن الشكل الغربى للمسرحية يناسب الحضارة الغربية، ولكنه ليس شرط وجود، يتمتع بالحتمية، إنه -على أحسن الفروض- شرط كمال، وأن فنون العرض الشعبية كانت موجودة، متداخلة مع النشاط المسرحى الذى استرفد (وليس: استورد) الشكل الغربى للعرض.

هذه خلاصة ما نبدأ منه عرضنا لقضية العلاقة بين العرب وفن المسرح، تلك القضية التى لم تسلم من حيرة الباحث المتحمس بين الاستهانة بالمسرح ذاته، والمباهاة بالبدائل الموثوق بوجودها فى التراث العربى، بما يؤكد أن عدم تعرف العرب على فن المسرح لا يدل على نقص فى الموهبة، ولا قصور فى وظيفة الفن القولى، فقد قال العرب كل ما يريدون فى صياغة أخرى، لعلها أرقى وأنقى وأبقى من النصوص المسرحية. هذا هو الحل الأول (المريح) والذى يتخذ من اختبار الواقع الراهن دليلا، فليس لدينا إلى الآن مسرحيات فائقة الجودة، ولم نقدم للعالم إنجازا مسرحيا متميزا، ومع أن جمهورنا يشاهد ويقرأ مسرحيات بلغات أخرى، وفى عواصم مختلفة من العالم، فإن هذا الجمهور -فى جملته- لم يشعر بأن إبداعنا العربى يعانى نقصا فى هذا المجال الفنى بصفة خاصة.

هذا هو الطرف الأول من "البيْنيّة": التهوين من شأن المسرح، وتأكيد أن الأدب العربى لم يخسر شيئا ذا بالٍ، حين لم يكتشف -بنفسه ولنفسه- هذا الشكل الفنى، فما تؤديه المسرحية تؤديه فنون أخرى قولية، بطريقة لها جمالها الخاص، والمميز للثقافة العربية. أمّا الطرف الآخر لهذه "البينيّة" فهو أن الحياة

العربية كانت ذات طابع خاص (الحياة وليس الاستعداد العقلى أو طاقة التخيّل) وهذا الطابع اختار من الفنون ما يناسبه، وما يفى بحاجاته، وما يؤدى رسالة الأدب الجمالية والاجتماعية، ولو أن الحياة العربية (الاجتماعية) كانت على غير ما هى عليه، لاهتدى العرب -تلقائيا، دون مرشد، إلى النسق المسرحى، أو -على الأقل- لانتبهوا إليه واقتبسوه حين اطلعوا على الثقافة الإغريقية وترجموا عنها، فى العصور الوسطى. أما وأن هذا لم يحدث، فمعناه أنه لم يكن فى حد الإمكان، مما يستدعى تدقيق النظر فى الأسباب...

إن الترتيب الطبيعى (العقلى) لطرح قضية العرب والمسرح يبدأ بسؤال: هل لم يعرف العرب المسرح حقا؟ فإذا ثبت هذا فالسؤال الذى يترتب عليه: ما الأسباب؟

غير أن الجواب: هل عرف العرب أم لم...؟ يستدعى سؤالا آخر -اتضح لنا فى سياق الطرح السابق- وهو عن "ماهية" هذا المسرح الذى لم يعرفه العرب، وهل من المحتم أن يكون "طبق الأصل" أو حسب تعبير المسرحى السورى على عقلة عرسان: أن يكون تماما على "المسطرة الأوروبية"؟ ولهذا السبب

الجوهرى، ولأن هذه الدراسة تدخل إلى هذه القضية من منظورها الخاص، فإننا نبدأ بالسؤال الثانى، ليكون ذلك السـؤال المؤجـل/ المعلّق موضوعا للفصل الثالث الذى يتم به التأصيل النظرى.

فى البحث عن جواب: لماذا لم...؟ سـنفضل أن نلتمـس اجتهاد كتاب المسرح، لأن خبرتهم بمطالب هـذا الفـن تبـدو مكتملة، حيث يلتقى التنظير والإبداع، أو الخبرة العقلية والخبرة العملية، ولأن هذه الاجتهادات ذاتها تفتح الطريق لاكتشاف أفكار وتعليلات إيجابية، ستدخل فى تصورنا، وتعيـن فـى مرحلـة التأسيس للرؤية التى نحاول توضيحها فى هذه الصفحات..

إن توفيق الحكيم أول كاتب مسرحى شغلته هذه القضيـة، فاستولت على مساحة واضحة من مقدمته الطويلة التى مهد بـها لمسرحية "الملك أوديب" (١٩٤٩) يبدأ الحكيم من مسلّمة: "الأدب التمثيلى باب لم يفتح فى اللغة العربية إلاّ فى العصر الحـاضر، وقد تردّد الأدب العربّى فى قبول هذا اللون الغريب عليه". ثـم يمضى الحكيم إلى مسلّمة أخرى: "ما من شـىء أقـوى مـن الميراث". إن تحديده "للأدب" دقيق، ولا يدل على استبعاد وجود عرض تمثيلى، وليس للإشارة إلى "المـيراث" الدقـة نفسـها،

فالموروث يتطوّر، ويتحوّر، حين تستجدّ الدواعى. ثم يأتى سؤاله فى صياغة طريفة: لماذا "أشاح" أدبنا القديم عن المسرح الإغريقى.. عن الشعر الإغريقى؟ والإشاحة تستبعد أنه لم يشعر به، وتستبعد أنه لم يفهمه، وتستبقى أنه عاينه، ثم انصرف عنه بعد اختبار انتهى منه إلى أنه لا يناسبه، أو ليس بحاجة إليه. وأرجّح أن هذا الوصف دقيق، حتى لو لم يكن الحكيم مدركا لدقته بتمامها. ولعل الحكيم فى تعليله لهذه الإشاحة انتقى الأسباب التى تناسب هذا الوصف، فقد بدأ بإشارة إلى طبيعة النقلة –المترجمين، ونوع ثقافتهم، فهم من السريان الرهبان، من ثم لم يتآلفوا مع مسرحيات يتجلى فيها ديونيزيوس إله الخمر، وتنهض الميثولوجيا فيها على أساس من صراع طرفاه الإنسان والقوى الإلهية. فكأن الحكيم يريد أن يبرئ ساحة العقل الإسلامى والعقيدة الإسلامية من شبهة معارضة الأدب الوثنى لمجرد أنه وثنى، لأن هذا العقل الإسلامى اتسع لترجمة كليلة ودمنة، وترجمة الشاهنامة، وهى عن الفرس فى عهدهم الوثنى، واتسع لخمريات أبى نواس، وكذلك لا يقبل أن يكون سبب انصراف العرب عن ترجمة المسرح الإغريقى أنه تضمن الإشارة إلى أساطير يصعب فهمها، لأن العرب ترجموا

جمهورية أفلاطون. وهنا يكشف الحكيم عن السبب الذى يرتضيه، وهو أن التراجيديا الإغريقية ما كانت -حتى ذلك الحين- تعتبر أدبا معدا للقراءة!!

معنى هذا أن الحكيم يحيل القضية إلى عدم الفهم، أو عدم القدرة على استيعاب ما تعنيه العبارات المتداولة فى نصّ يقوم كله على الحوار. ولست أظن أن هذا السبب مقنع، ففى كليلة ودمنة، كما فى الحكايات العربية مشاهد حوارية بعضها طويل، بل إن بعض قصائد غنائية (عند امرئ القيس مثلا، وعند وضاح اليمن وغيرهما) تقوم مادتها على حوار متبادل، وكذلك عرف العرب القصيدة القصصية.

لعل ما أشار إليه الدكتور شكرى عياد أقرب إلى الإقناع، فقد أحال القضية إلى واقع المسرح اللاتينى فى ذلك العصر الذى اتصل فيه العرب بالثقافة اللاتينية، وأخذوا بترجمتها إلى لغتهم العربية، فقد كان مسرحًا هابطا، يثير الازدراء. وينبّه الدكتور عياد إلى أن أحدا من الباحثين لن يكون منصفا إذا طالب المثقف أو المترجم العربى بأن ينقّب فى تاريخ وماضى المسرح الإغريقى أو الرومانى، فالمرء لا يملك مطلقا هذه القدرة بالنسبة لأدب أمة أخرى غير أمته. ولكى يقرّب إلينا هذا المعنى يذكرنا

بأن نقادنا وأدباءنا ليسوا هم الذين اكتشفوا شكسبير، وما كان باستطاعتهم أن يفعلوا، وأنهم إنما تعرفوا على فنه بعد أن تولى أبناء لغته وثقافته لفت الأنظار إليه. فإذا كان المسرح اللاتيني (اليوناني/الروماني) فى حال يرثى لها فى القرن التاسع الميلادى، مثلا، كيف أطالب مترجما عربيا أن يقبل عليه، وأن يتفهم أسباب انحداره، وأن ينقب فى ماضيه ليكشف عن كنوزه المطمورة؟

يتشبث الحكيم بما عده تعليلا كافيا لعدم إقبال العرب على ترجمة المسرح، وهو أن النص المسرحى لم يكن يكتب من أجل القراءة، بل من أجل أن يمثل. وهذا يفتح أمامه السؤال الآخر: ولماذا لم يعرف العرب (بفطرتهم وليس من خلال النقل عن أمة أخرى) فن التمثيل؟

وهنا "يتورط" الحكيم فى طرح افتراض لا يستطيع تقديم برهانه أو ما يرجحه، إذ يقرر أن الشاعر العربى لابد شاهد المسرح فى بلاد الرومان، لماذا لم يفكر فى نقله؟ ثم يقدم له العذر!! فإلى أين ينقله؟ إلى صحراء واسعة كالبحر؟ "المسرح يتطلب أول ما يتطلب: الاستقرار".

وفى هذا الكلام مغالطات متعددة، فالشاعر العربى لم يذهب

إلى بلاد الرومان، بل إلى بلاد الروم (تركيـــا الحاليـــة) فـــهى المتصلة والأقرب إلى بلاد العرب، أما بلاد الرومان (إيطاليـــا) فلم تكن فى طريق الشعراء العرب، حتى لو طرقتها الدبلوماسية العربية أيام شارلمان. أما بلاد الروم المتعصبة دينيا فلم يكن لها مسرح تقريبا، على أن عذر عدم الاستقرار إذا صحّ فى زمـــان ومكان، لا يصح فى زمان بغداد، والقاهرة، وقرطبـــة.. إلـــخ. ولعل الحكيم أحس بهذا ففتح طريق احتمال آخر يصلح جوابـــا مستمرا، وهو أن العرب حتى بعد سكنى المدن واستقرار الـدول ظلوا يعتبرون شعر البداوة والصحراء مثلـــهم الأعلـــى الـــذى يحتذى، وبخاصة أنه يغذى فيهم الاعتزاز بالذات.

على أن الحكيم يغذى إشارته الأخيرة إلى "البداوة" واتخاذها مثالا بأن ينقل عن الشاعر الرومانسى فيكتور هوجو تصـــوره لطبائع عصور البشرية، وما يناسب كل عصر أو كل طور مـن الفن، فالمجتمع البشرى يدرج ويشب متغنيا بأحلامـــه: (العـــهد الفطرى = الشعر الغنائى) ثم يأخذ بعدئذ فى سرد أعماله: (العهد القديم = عصر الملاحم حين تتحول القبيلة إلى أمة) ثـــم يعمـــد آخر الأمر إلى تصوير أفكاره: (العهد الحديث = عهد التمثيليـــة، وهى الشعر الكامل لأنها تحوى فى جوفها كل الأنواع). وهـــذا

التصور العام تنقصه الدقة، وترفضه النماذج الحـــاضرة، وقــد ينطبق على حضارة وتأباه أخرى. وقد كان الإغريق يعيشــــون عصر التمثيلية فى عهدهم القديم، وكانت تمثيلياتـــــهم تعـــاصر ملاحمهم. ثم.. أليس مؤدى هذا التقسيم أن أدبنا العربى (إن لـــم نكن نحن العرب أيضا) لا نزال لاصقين بالعهد الفطرى، يشـــهد علينا بهذا رواج الشعر الغنائى، وأنه لا يزال الفن الأكثر شعبية وتأثيرا إلى اليوم؟!

لقد أدلى الحكيم بأقوال غير متناسقة، هـــى ملاحظـــات لا ترتكز على قاعدة أو تعبّر عن رؤية، لكنه صاحب فضل فـــــى إثارته للأسئلة، واقتراح احتمالات الإجابة. وإذا كنا ناقشناه فـــى أهم ما ذكره، فقد تصدى له الدكتور زكـــــى نجيـــب محمـــود، ورفض تفسيراته المختلفة، ورأى أن تعليل الرفــــض العربـــى للمسرح الإغريقى بحجة عدم استقرار العـــرب، وأنـــهم قبـــائل رحل، حيث كان وطنهم يهتز فوق الإبل غــــير صحيـــح؛ لأن العرب عرفوا الاستقرار فى المدن قرونا، وكذلك لم يكن الرفض عربيا وحسب، بل كان شرقيا شاملا، إذ رفضته مصر والـــــهند والصين أيضا، فلم يظهر المسرح فى أى من هذه الحضـــــارات (المستقرة) ولم تحاول نقله عن الغير كذلك. ثم يقدم زكى نجيـب

محمود تعليله الخاص:

"الرأى عندى هو أن الأدب المسرحى -والقصصى أيضا- يستحيل قيامه بغير التفات إلى تميز الشخصيات الفردية بعضها عن بعض؛ لو نشأ الكاتب فى جوّ ثقافى لا يعترف للأفراد بوجود، ويطمسهم جميعا فى كتلة واحدة من الضباب الأدكن، فلا سبيل إلى تصويره هؤلاء الأفراد يصطرعون فى مأساة؛ والشرق كله -فى رأيى- قد طمس الفرد طمسا ولم يترك له مجالا يتنفس فيه؛ الأفراد فى الثقافة الهندية كلها "مايا" -أى وَهْمٌ لا وجود له، والموجود الحق هو الكون كلا واحدا لا تفرد فيه ولا تكثر، وقل مثل هذا فى الصين، وفى كل بلاد الشرق بصفة عامة؛ الحضارات الشرقية كلها تغفل شأن الفرد وتجعله جزءا من شيء أعم منه، فهو عند العرب -وهم الآن موضوع بحثنا- جزء من القبيلة، فلا وزن له إلى جانبها، ولا قيمة له بالقياس إليها؛ ولا كذلك اليونان. فالفرد عندهم هو محور التفكير- حتى الآلهة عندهم أفراد، لهم مميزاتهم وشخصياتهم[٤]".

لقد تجاوزنا ما شرطناه على أنفسنا من الاقتصار على ما

(٤) الدكتور زكى نجيب محمود: قشور ولباب -دار الشروق- القاهرة ١٩٨٨ - ص ١٠٥-١٠٧، والمقالة بعنوان: العرب والأدب المسرحى.

أبداه كتّاب المسرح -أو أهمهم- من أفكار وتصورات وملاحظات؛ لأن للفلسفة علاقة تأسيس وتنظير بالنسبة للنقد، وهنا تستدعى الذاكرة المعرفية نظرية أرسطو فى "المحاكاة" وكيف جعلها أساسا غريزيا لكافة فنون التعبير والتصوير، وبهذا جمع بين الشعر والحكْى والدراما والموسيقا والرسم والنحت فى إطار واحد، من حيث المرتكز النفسى، والاستعداد الفطرى، ثم يأتى الاختلاف فى وسيلة التعبير، أو "الأداة"، وهذا ما توضحه الفقرة الأولى من كتاب "فى الشعر"، أو ما أطلق عليه: "المبادئ الأولى"، وهذا نصّها:

"فشعر الملاحم وشعر التراجيديا، وكذلك الكوميديا والشعر الدثورمبى، وأكثر ما يكون الصّفْر فى الناى واللعب بالقيثار - كل تلك، بوجه عام، أنواع من المحاكاة، ويفترق بعضها عن بعض على ثلاثة أنحاء: إما باختلاف ما يحاكى به، أو باختلاف ما يُحاكى، أو باختلاف طريقة المحاكاة. فكما أن من الناس من إنهم ليحاكون الأشياء ويمثلونها بحسب ما لهم من الصناعة أو العادة بألوان وأشكال، ومنهم من يفعل ذلك بوساطة الصوت، فكذلك الأمر فى الفنون التى ذكرناها، فجميعها تحدث المحاكاة بالوزن والقول والإيقاع، إما بواحد منها على الانفراد أو بها

مجتمعة[٥]"؛ فالمحاكاة -التى لا تعنى تقليد ما يُدرك بـالحواس- بل الشخصيات والانفعالات والأفعال، تقيم أساساً فلسفيا نفسيا كدافع للإبداع، ثم يأتى الاختلاف فى الأداة:

١- فإذا انفرد الإيقاع وحده ... كان الرقص.
٢- وإذا انفرد اللفظ وحده ... كان النثر.
٣- وإذا اجتمع الوزن واللفظ معا كان شعر المديح (الدثورمبى) وشعر الملاحم.
٤- وإذا اجتمع الإيقاع والنغم معا كانت موسيقا الآلات.
٥- وإذا اجتمع الوزن واللفظ والنغم كان الشعر الغنائى، وكانت التراجيديا والكوميديا[٦].

هذا جانب من إسهام الفلاسفة القدماء فى تأسيس نظرية للإبداع. فماذا نجد عند فليسوفنا المعاصر؟

يمكن أن نجمل تعليق الدكتور زكى نجيب محمود فى: أنه

---

(٥) أرسطوطاليس: فى الشعر -ترجمة شكرى محمد عياد- دار الكاتب العربى للطباعة والنشر- القاهرة ١٩٦٧- ص٢٣.
(٦) السابق نفسه: ص (و) من شرح الدكتور عياد. وقد شرح الدكتور لويس عوض مصطلح "الديثيرامب" بأنه الأغانى المرفوعة إلى الإله ديونيزوس- رب الخمر عند الإغريق، وهى محددة بموضوعها، ويؤديها الكورس (الجوقة = الأداء الجماعى) وقد تطورت إلى أن تروى قصة ما، وتؤدى فيها الموسيقا وظيفة أساسية...
يراجع: نصوص النقد الأدبى: اليونان -دار المعارف- القاهرة ١٩٦٥ ص ٣٤٣.

كان -ذلك الوقت- لا يزال ضعيف الصلـــة محـــدود المعرفـــة بالتراث العربى، وقد توافق هذا -أو كـــان ســـببه- الإعجـــاب الشديد المستغرق (أو الغارق) فى الفكر الفلسفى الأوروبى. وقـد تحفظ فيلسوفنا على كثير من آرائه الأولى فيما يتعلق بـــالتراث العربى خاصة. وقد لا تخطئ العين آثارا فى تعليقه تعيده إلـــى "رينان"؛ فهناك قدرات محددة وطبائع تخـــص الشـــرق عامـــة، وقدرات وطبائع تخص الغرب عامة. وقد نقـــد هـــذا الموقـــف (الجاهز) بأنه أحد مسوغات الاستعمار، فى بحثه عـــن مســـتند "علمى" و"فطرى"، يعطى خصوصية تترجم إلـــى نقـــص فـــى جانب، وأفضلية فى الجانب الآخر. على أن النظرة الكلية للعـــالم لم تكن قديما أو حديثا -سببا فى إهمال الفرد، أو عجز المخيلـــة، كيف ونحن نجد أقوى نتاج للخيال، وغوص فى فكر الإنســـــان ومشاعره ماثلا فى أشعار المتصوّفة وقصصهم؟ وكذلـــك فـــإن الأدب الهندى القديم قد أبدع أساطير وحكايات أثرت فـــى الآداب العالمية قديما وحديثا، كما أن مسرح "الكابوكى" اليابانى، مـــــن أقدم تقنيات الأداء الحركى التى عرفها الإنسان.

ثم نصل إلى المسرحى الآخر، على عقله عرسان، الـــــذى خص القضية بكتاب، فجاء تعقبه لمفرداتها ونماذجها أقرب إلـــى

الشمول، وإن كان قد عكف على موضوعنا المحدد فى فصل واحد بعنوان: "المسرح العربى بين الأصالة والتأصيل"، وبعد تمهيد عن المسرح العربى الحديث وتأثره المباشر بالشكل المستمد من المسرح الغربى، يجرد من "فن المسرحية" ثلاثة عناصر يحصر فيها المقومات الرئيسية، وهذه الأصول/العناصر الثلاثة هى: الحركة، والكلمة، واللحن. ويرى أن هذه الثلاثة الأصول كانت متحققة فى نسق طقوسى، حال الطواف بالكعبة، قبل الإسلام، وقد أشار القرآن إلى هذا فى قوله تعالى: "وما كان صلاتهم عند البيت إلاّ مكاءً وتصدية"[7]. المُكاء – بوزن الثُغاء والرُغاء – الصَّفير، والتَّصدِيَةُ: التصفيق. يقول ابن كثير فى تفسيره لهذه الآية، وكذلك يقول جار الله الزمخشرى فى "الكشاف": "ذلك أنهم (أى عرب الجاهلية) كانوا يطوفون بالبيت عراة، الرجال والنساء، وهم مشبكون بين أصابعهم يصفرون فيها ويصفقون. ويزيد ابن كثير أنهم كانوا يضعون خدودهم على الأرض أثناء الصفير والتصفيق (ينقل هذا منسوبا إلى ابن عمر) ويرى سيد قطب فى هذا المسلك الجاهلى نوعا من الاحتفالية الرمزية التى نراها فى بعض المواقع عند الأضرحة

(٧) سورة الأنفال: الآية ٣٥.

وعلى أبواب السلطان، (انظر تفسير الآية فى كتابه: فى ظلال القرآن)، وما يعنينا فى هذه الإشارة التى أوردها "عرسان" أن طقسا دينيا قديما، عربيا، كان يجمع بين الصوت والكلام والحركة وجماعية الأداء.

ثم يمضى إلى رصد هذه المظاهر والظواهر الماثلة فى طقوس عبادات الأصنام والأوثان، وتجمع الناس وأدائهم الحركى حولها، وكذلك المهرجانات الأدبية فى سوق عكاظ وما يشبهها، "وقد كانت عامرة بالرواة والقصاصين" ثم يذكر طقوس الاستسقاء، وفعل النياحة، والنائحة – كما قال فيها عمر بن الخطاب: "تأمر بالجزع، وتفتن الحىّ، وتؤذى الميت، وتبيع عَبرتها، وتبكى شَجْوَ غيرها[٨]". فى هذا الوصف السابق تبدو النائحة صاحبة مهنة، تدخلها فى فن الممثل، وتسلك عملها فى رسالة الفن وأهدافه، لأنها تتقمص شخصية المحزون، وتجنّد كل طاقتها المظهرية من حركة، وإشارة، وثياب، وتنغيم للصوت.. إلخ حتى تبلغ بهذا كله إلى درجة إقناع المتلقى (المشاهد) بأن تثير فى خياله صورا لحادث الموت الفاجع، ومآلا للميت،

(٨) على عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربى – منشورات اتحاد الكتاب العرب – دمشق ١٩٩٦ ص ٢٣٣.

ومعاناة لأهله، وبهذه الطريقة المدربة على الأداء وطرق التحكم فى المشاعر، (مشاعر المشاهدين والسامعين دون أن تكون هى بالضرورة منفعلة بالدرجة ذاتها، بل إنها يمكن أن تكون فى وضع حيادى بالكامل) تؤدى النائحة مشهدا مسرحيا لا ينقصه الارتباط بالهدف التطهيرى التربوى[٩] (الكاثرسيز: **Catharsis**) لأنها تعود بلوعة المفجوعين الحزانى -بعد إثارتها- إلى حال من الاعتدال، بل إن المشهد الذى تصنعه النائحة قد يجسد جانبا من التشكيل الفنى المسرحى، حين تؤدى بالإنشاد، وتردد "جوقة" من النائحات خلفها وفق ترتيب معلوم**!!**

ويرصد على عقلة عرسان من مظاهر الأداء المسرحى ما يمكن أن يكون صورة من المسرحية الغنائية، والكوميديا المرتجلة، فهناك المنافرات (حيث يتهاجى ويتفاخر رجلان بينهما حكم) ومجالس الغناء، وفى الكوميديا المرتجلة يشير إلى "أشعب" خاصة، ويعده ممثلا إيمائيا بارزا، وراوية مقتدرا، كما كان شديد التحكم فى جسده باستطاعة مثيرة، فيتطاول، ويتقاصر، ويتحادب،

---

(٩) هذا المصطلح: التطهير، وضعه أرسطو، وجعله غاية التراجيديا -المأساة- خاصة، ويراد به تنقية نفوس النظارة بوساطة إثارة مشاعرهم (خوفهم وشفقتهم) على مصير بطل المسرحية. مجدى وهبة: معجم مصطلحات الأدب.

ويتشامخ، ليدلل على مهارته وغنى قدراته وسيطرته التامة على جسمه وحواسه وانفعالاته، وكذلك كان "أشعب" حاضر البديهة والنكتة، واسع الثقافة والخبرة والإطلاع، مثقفا بكل ما تحمل الكلمة من إمكانات عصرية، إذ كان خطيبا ومغنيا وملحنا كذلك. ومن بعد أشعب يذكر "الغاضرى" الذى نافسه فى مواهبه، ومن بعدهما: أبو العبر، وابن المغازلى، وعلويه[10].

إن على عقلة عرسان ينهى دراسته هذه بالإشارة إلى عدد من المصادر التى يصفها -أو يصف ما فيها من حكايات وقصص- بأنها "نصوص مكتوبة لا شك إطلاقا فى إمكانية تقديمها للمسرح".

أمام هذا الاعتبار -إمكانية "المسرحة" (Dramaturgy) يذكر: حكاية أبى القاسم البغدادى[11]، وحكاية الشيخ صنعان

---

(١٠) على عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربى: ص٣٣٩ وقد حدد الباحث مصادر مادته فى كتاب الأغانى للأصفهانى، ومروج الذهب للمسعودى، وغيرهما.

(١١) حكاية أبى القاسم البغدادى، تأليف ابن المطهر الأزدى، ينطوى على مشاهد وحوارات هجائية لأشخاص، وبلدان، وشعوب، وطبائع، وهو على درجة عالية من الطرافة (الهزلية) ومن الإباحية أيضا!! -وقد ألف هذا الكتاب عام ٣٠٦هـ، كما يستخلص من بعض حكاياته. انظر: ص٨٧- طبعة هيدلبرج، عام ١٩٠٢.

(وهى من الأدب الصوفى – من كتاب منطق الطير للصوفى الفارسى فريد الدين العطار) ورسالة الغفران للمعرى، والتوابع والزوابع لابن شهيد الأندلسى، فضلا عن كتاب البخلاء للجاحظ، والمقامات، كما نقرؤها عند بديع الزمان، والحريرى، ومن سار على دربهما.

إن المدخل الذى اختاره "عرسان" للقضية، وكشف عنه فى عبارته الأخيرة، يضع حدا فاصلا بين ما يهدف إليه، وما نسعى إلى تأسيسه جماليا. فما يراه –وهو على حق فى هذا– أن هذه النصوص المكتوبة التى أشار إليها، لا شك إطلاقا فى إمكانية تقديمها للمسرح!! وهذا بدوره ليس كشفا يمكن أن يعزى إلى الباحث، لأن حكايات وقصصا تراثية كثيرة قدمت بالفعل فى شكل مسرحى، بل إن المسرح العربى بدأ وجوده باستمداد حكايات من ألف ليلة، وكذلك اتجه المخرج المغربى الطيب الصديقى إلى المقامات. بل إن كاتبنا الكبير الفريد فرج فى مسرحية "رسائل قاضى أشبيلية" المكونة من ثلاث حكايات، اعتمد فصلها الأوسط على "المقامة المضيرية" لبديع الزمان الهمذانى، فقدم فيها بعضا من عبقرية الصناعة وحلاوة المذاق. ويتأكد ما أشار إليه الأستاذ عرسان بأن نذكر بأن ما وصف به

حكايات وقصص من التراث لا تكاد تستعصى عليه رواية حديثة، أو قصة قصيرة، وقد شاهدنا كيف تمت "مسرحة" روايات نجيب محفوظ: اللص والكلاب، وزقاق المدق، كما "قرأنا" عكس ذلك حين كان المنفلوطى يحول مسرحيات فرنسية إلى الشكل القصصى، كما صنع فى "فى سبيل التاج" وغيرها..

فما قرره الأستاذ عرسان ليس مما يختص به التراث الحكائى العربى، مع التقدير لجهده فى إبراز المكونات الدرامية المنبثة فى تلك المشاهد والنصوص التى عرض لها. أما ما نستجمعه فى "المسرح المحكى" فإنه يختلف فى أساسه عن كل ذلك.



المسرح المحكى

كسر النمط

■١■

اعتقد أننا ما دمنا قد أبحنا لأنفسنا الحق فى "الاجتهاد" حيال مصطلح مستقر، أو يغلب على الظن أنه كذلك، فمن الواجب أن نعود إلى ماضى هذا المصطلح، عبر العصور والحضـــــارات، لنراقب عن كثب ما الثابت من عناصره، وما القابل للتغـيّر، إن كان ثمة تغيّر. وكذلك سيكون من واجبنا وقد اتجهنا إلى التراث العربى، أن نتعرف على اجتهادات سبقتنا إلى تفتيق جوانب مــن القضية، وإن لم "تتبلور" خبرتها فـــى مصطلـــح محـــدد، مثـــل "المسرح المحكى" ولم تحتجّ له من ثم، وإن طافت حول بعـــض نصوصه، وتوسمت فيها نوعا من الخصوصية لم تحاول وصفه من منطلق درامى، وهذه –فيمـــا أتصـــور– الزاويـــة المهمـــة الأساسية فى الموضوع برمته.

إن من يقرأ تطور المسرح العالمى علـــى مـــدار خمســـة وعشرين قرنا، ما بين سوفوكليس وأى كاتب مسرحى معاصر، سيجد قطعة من الزئبق لم تكف أبدا عــــن التشـــكل والتداخـــل والتشرذم والتجمع.. بحيث يصعب أن توصف بأنها ذات معـــالم محددة، لأن الحقيقة الوحيدة التى لا يمارى فيها أحد أنها "زئبـق"

وحسب. و"الزئبق" فى هذا السياق يساوى أو يوازى كلمة "مسرح" أما شكله فهو شكل هذه القطعة المفترضة من الزئبق.

يقول المنظرون إن أمر المسرح ابتدأ فى ضراعات واحتفالات ديونيسيوس (أو ديونيزوس) إله الخمر الإغريقى، ورمز الخصوبة وإبداع الشعر. كان سلطانه الأقوى -كما يقول لويس عوض- على عقول النساء، وحالة الوجد والنشوة والانجذاب التى تفرضه على الناس، وهكذا تجلى فى موكب هذا الإله الرقص الهستيرى الذى يذكرنا برقصات "الزار"، وطقوس أخرى وحشية، يتحلى فيها الراقصون بجلد الحيوان وقرونه، وأقنعة أخرى تمثل الوجه الإنسانى "وهى على غاية قصوى من الأهمية بسبب ارتباطها بنشأة الدراما، التى نبتت بذورها الأولى من عبادة ديونيزوس ونمت داخله إلى حين"[1]. وليس يعنينا من هذه البداية المبكرة جدا إلاّ جوهر ما أشار إليه أرسطو متمثلا خصائص فن المسرح، وفى مقدمتها:

١- أن المسرح بطابعه الدرامى يخرج -بما يعرضه- من الطابع الفردى إلى الطابع الموضوعى، فحتى لو كانت المسرحية عن شخص محدد، فإنها تعالج من خلاله أفعالا

(١) الدكتور لويس عوض: نصوص النقد الأدبى. اليونان: ص ٣٥٠، ٣٥١.

عامة، والفعل هو روح المسرحية.

٢- أن المسرحية تمثل لنا الإنسان وهو يعمل، والعمل هو غاية الإرادة، وبدونه تصير الإرادة إمكانيات لا وزن لها.

٣- وفى الطابع الموضوعى، وإرادة العمل وإنجازه، تتحقق المحاكاة (وهى أساس النظرية الأرسطية فى الفن بعامة - بكل ما تتطلبه المحاكاة من ترتيب المواقف الجزئية فى سياق حكاية، مترابطة الأجزاء ترابطا يحكمه المنطق وترتبه قوانين السببية، وهنا لا يتكلم الشاعر نيابة عن شخصياته، بل يدعها تؤدى أفعالها، بطريقتها، المؤكدة لهذا الطابع الموضوعى.

٤- وكذلك يجب الابتعاد عن التأنق الأسلوبى، والتصنع اللغوى، لأن التنميق والمبالغة يخفيان الأفكار، ويؤثران على الموضوعية، ويسلبان المحاكاة أهم دعائمها، وهى: الصدق. فالمهم - حسب التعبير الأرسطى: "الخرافة وتركيب الأفعال[٢]". أى الحكاية فى داخل المسرحية، ومدى قدرة سياقها على إثارة التشويق، وبلوغ درجة الإقناع.

---

(٢) الدكتور محمد غنيمى هلال: النقد الأدبى الحديث - ط رابعة- دار النهضة العربية. القاهرة ١٩٦٩ ص ٤٨-٥٠.

هذه شروط ثلاثة، إيجابية، وشرط رابع ســلبى، أى ممــا ينبغى تجنبه. ثم يأتى وصف أرسطو لما يتجاوز هذه الشــروط الأساسية، وهو الممكن الذى "كانت" عليه حالة المسرح فعليا فى زمانه، أى قطعة الزئبق المتحركة أبدا، كــالمنظر المســرحى، والموسيقا والإنشاد (الجوقة) وقوانين الوحدة العضوية، والتحول والتعرّف، والخطأ وليس الخطيئة (أو مــا يســمى باليونانيــة: هامارتيا) والتطهير. ومن الحق ما يلاحظه الدكتــور إبراهيــم حمادة على علاقة نشأة المسرح بفن الارتجال، (سواء التراجيديا والكوميديا) وبأن الانتقال عن الارتجال إلى التأليف بدأ بتحديــد ممثل واحد، أو ابتكار "الممثل الأول" الذى أضيف إلى الجوقــة ذات الإنشاد الجماعى (وهذا الصنيع على أهميته أهمل أرســطو الإشارة إليه، وإلى مبتكره الشاعر تسبس) ثم أضيف ممثل ثـان، أضافه أسخيلوس، ثم ممثل ثالث أضافه "سوفوكليس"، أهم مؤلفى التراجيديا القدماء فى نظر أرسطو، لأنه بإضافته هــذا الممثــل الثالث، وبإدخاله المناظر المرسومة إلى المسرح، كذلك، يكــون قد أدى إلى التقليل من كمية الإنشاد الجماعى، وفتح الطريق إلى الحوار، أن تكون له المكانة الرئيسية[٣].

---

(٣) الدكتور إبراهيم حمادة: كتاب أرســطو: فــن الشــعر - مكتبــة الأنجلــو المصرية- ١٩٨٩ - المدخل ص: ٢٧.

من المتوقع أنه حين نطرح السؤال: ماذا بقى من قواعد المسرح الأرسطى؟ أن يكون الجواب: قد بقى منه الكثير، أو: لم يبق منه شىء، جوابا صادقا فى المرتين، ليس من مماحكة العبثية السفسطائية، ولكن من زاوية الإدراك لكلية المعنى، وجزئيته؛ فإذا كنا ننظر إلى قواعد المسرح الأرسطى على أنها جملة واحدة، وأن إغفال "بعضها" أو سقوطه يؤدى إلى إغفال "كلها" وسقوطه، فإن هذا يؤدى إلى أن مسرح أرسطو أصبح صفحة مطوية من تاريخ هذا الفن. ولكن إذا فهمنا قواعد الفن وأصوله على أن الأصول ثابتة، والوسائل متغيرة، أو الأدوات، فإن هذا سيؤدى إلى أن قدرا لا يستهان به بقى مستقرا فى جوهر فن الدراما حتى لو كان التخلّى قد حدث فى أمور أخرى تدخل فى باب "الأدوات" وليس "الأصول".

لقد تم التراجع عن الفصل الحاد ما بين التراجيديا والكوميديا.. من ثم كانت الدراما الحديثة، وكانت الكوميديا السوداء، وكانت الميلودراما.

وتم التراجع عن الشعر وأن المسرحية لا تكون إلاّ شعراً، فحين غادر المسرح صيغة الجلال التراجيدى، والحدة الانفعالية الرومانسية، وبدأ الاقتراب من طبائع الحياة الاجتماعية، للإنسان

العادى، ظهرت المسرحية النثرية، على يد إبْسِن (هنريك إبسن: النرويجى) وتوسعت حتى استوعبت غالبية النشاط المسرحى فى العالم، على الرغم من أن "جوهر" الشعر، وليس شكله الماثل فى إيقاعاته وصوره، ظل بمثابة "المعيار" الذى يحدد علاقة الفـــرع بأصله، أى علاقة المسرحية النثرية بالشعر الذى هـــو أســـاس المسرح، فليس من المصادفة أن أبهى مسرحيات إبسن ذاتـــها، وأقدرها على الاستمرار هى تلك التـــى بلغـــت ذروة المفارقـــة الدرامية فى لحظة مفعمة بالإحساس الرفيع الـــذى لا يُســـتطاع التوصل إليه إلاّ بالشعر، رغم أن "النثر" كان الأداة. ولنستعد إلى ذاكرتنا المشاهد الختامية فى مسرحية "الأشـــباح" أو مســـرحية: "البّطة البرّية" فليست القوة فيها راجعة إلى الموقـــف الدرامـــى الفاجع فى ذاته، فهذا الموقف الفاجع موجود فى نسبة كبيرة مـــن المسرحيات، وفى جميع مسرحيات إبسن تقريبا، كما نشاهده فى خاتمة "بيت الدمية" أو "أعمدة المجتمع"، ولكن الفجيعة فى هاتين الأخيرتين ليست ذات مستوى "شعرى"، وهذا ما يحتـــاج مـــن القارئ أو المشاهد إلى نوع خاص مـــن الخـــبرة بالأســـاليب، وحساسية التلقى. إن الفاجعـــة فـــى المســـرحيتين الأخـــيرتين اجتماعية/ أخلاقية، بعكس الأوليين، فإن "كثافة" المعنى وتداخـــل المشاعر، والعجز أمام سطوة ما لا يمكن دفعه من نوازل الحياة

يكسبهما هذه الطاقة الشعرية الخاصة. والمهم -كخلاصـــــة- أن مبدأ "الشعر" لم يتم التنازل عنه بصورة مطلقة، فى أية مسرحية ذات قيمة جمالية لها حق أن تنتسب إلـــى الفـــن العظيـــم. وإن "عودة" هذه الطاقة الشعرية إلى استرداد كمالها بالإيقاع، واللغـــة المجازية، وطابع النبوءة.. عند كتاب معاصرين مـــن مســـتوى "أليوت" فى مسرحية "مسافر بلا متاع" أو "ســـــتراندبرج" فـــى مسرحياته المتعددة، ليؤكد أهمية "الشعر" فى المسرحية.

لم يتوقف اختلاج قطعة الزئبق وتقمصـــها لمـــا لا يكمـــن حصره من أشكال بعضها "هلامى" يصعب وصفه، أو هو يتغير بعد زمن قليل تصعب ملاحقته بالتقعيد وحتى بمجرد الوصف:

لقد تداخل الشكل المسرحى مع الموسيقى فكـــانت الأوبـــرا والأوبريت.. وتداخل مع "الرواية" فكان المسرح الملحمـــى epic theatre، كما دعـــا إليـــه "بريخـــت". وتداخـــل مـــع الغنـــاء والاستعراض فكان المسرح الشامل total theatre. وأفـــاد مـــن تقنيات حديثة، فظـــهر علـــى المســـرح المشـــهد الســـينمائى، والعرائس، والفانوس السحرى.

وبإمكان تأسيس المسرح الدائـــرى أمكـــن تقســـيم مـــادة المسرحية على أساس السيناريو، وبهذا تمت الإطاحة -نـــهائيا

تقريبا- بحتمية الوحدات الثلاث، أو صعوبة التحرر منها لتـأكيد الكثافة الشعرية، ومحاكاة الحياة.

وظهرت "مسرحية القراءة" Closet Drama أى التى يصعـب تمثيلها لسبب أو لآخر، ويعوّل الكاتب على خيال القـــارئ فـــى تصوّر حركتها وإدراك رموزها. وظهرت المسرحية ذات الفصل الواحد one - act play .. وظهرت المسرحية ذات الممثل الواحــد (المونودراما) monodrama.

واستدعت أوضاع اقتصادية واجتماعيـــة ظـــهور مســـرح الشارع، ومسرح المقهى، ومسرح السامر... إلخ. إلخ.

وكذلك تطلع مصطلح "الدراما" إلى الفنون الأخـــرى، فدعـــا المنظرون لفن الرواية إلى "الرواية الدرامية"، وهى التى تأخذ من المسرح ثبات المكان، وانحسار الزمان، وقلة عدد الشـــخصيات، وبذلك لا يكون أمام الكاتب الروائى من وســـيلة لمـــلء فضـــاء الرواية غير "الحفر" فى أعماق شخصياته، والغوص وراء جـذور المشاعر، و"حبك" مواقف المواجهة المباشرة.

وكما ظهرت الرواية الدرامية (التى حدد معالمـــها إدويـــن موير فى كتابه: بناء الرواية)، اعتنق الشعر نزعـــة الدرامـــا،

فأصبحت "القصيدة الدرامية" أرقى أسلوب يؤطر لحظة الانفعال، ويرتقى بالغناء الفردى الذى يمثله الشاعر الغنائى، إلى البنيـــــة الدرامية الأقرب إلى الموضوعية.

وإن هذه السلاسل –وليست سلسلة واحدة– من التغـــيرات، التى يرجع بعضها إلى تعدد الثقافات المتعاملة مع فن المســـرح، وما لكل ثقافة من تاريخ وخصوصية، ويرجع بعض آخر منـــها إلى التقدم التقنى، فقد كان المسرح الإغريقى أو الرومانى –على سبيل المثال– يقام فى الهواء الطلق، مكشوفا من جميع الجهات، مثل موقع يتوسط ملعب كرة، وكان لهذا التكوين العمرانى تأثير على صياغة الشعر، وعلى أسلوب الأداء (الصوتى) وأســـلوب الأداء (الحركى) كذلك. فإذا اختلفت عمارة المسرح، وأقيمت لــه القاعات الواسعة، وخصص للأداء مستطيل كبير فـــى صـــدر القاعة، معزول من ثلاثة جوانب، متصل بأنظار المشاهدين فـــى المواجهة، فإن هذا ينعكس على الصياغة، بـــل علـــى اختيـــار موضوع المسرحية قبل كل شىء، وعلى مستويات الأداء.. كمـا يرجع بعض ثالث إلى تداخل فنون العرض وتقارضها الوســـائل والأدوات، فأجهزة الإرسال (اللاسلكى) وأجهزة النقل بالصورة، لها انعكاسات على بناء المسرحية، ولا ننسى أثر فلسفة الفـــن،

ومدرسة الأداء (أو الإخراج) فقد ساد قديما مبدأ أن الممثل يصل حد الجودة والإتقان إذا استطاع الحلول الكامل فـــى الشـــخصية التى يمثلها، بحيث ينسى المشاهد تماما أن ما يراه هو تمثيـــل، فهذا يساعده على الاندماج فى الموضوع المعروض، ويـــؤدى بهذا المشاهد إلى أنه -هو أيضا- يحلّ فـــى الشـــخصية التـــى يؤثرها بعطفه، ويتفاعل معها، أو يتواجد بها، فلا يفيق إلاّ علـــى مشهد الختام وانتهاء العرض.. وبهذه المشاركة فـــى المعانـــاة يتحقق مبدأ التطهير (catharsis) الأرسطى القديم!! لقد رفضـــت هذه النظرية فى الأداء، أو التمثيل، ولدواع فكريـــة وسياســـية مذهبية أعلن عن سقوط الحائط الرابع، أى رفض إيهام المشـــاهد بأن ما يراه هو الحقيقة والواقع، فرأى دعـــاة هـــذا الاتجـــاه أن الصواب "عدم تغييب وعى المشاهد" إذ يجب أن نذكره دائما بأن ما يشاهده لا يزيد عن كونه تمثيلا، وأن القضيـــة المعروضـــة جاثمة هناك خارج المسرح ويجب أن نفكر فيها بشكل جمـــاعى وفكر حاضر، لأنها لن تحلّ بمجرد عرضها على المسرح. وقـــد دعا هذا الفريق إلى أن تكونْ "نهاية المسرحية" مفتوحة دائمـــا، تكتفى بإثارة المشكلة، وشرح القضية، ولا تقدم حـــلا نـــهائيا، وبذلك لا تكتمل المسرحية بالعرض على الخشـــبة، بـــل تبـــدأ

وحسب، ولكنها تنتهى فى عقول المشـــاهدين بالتفـــاعل معـــها ومحاولة اتخاذ موقف مما شاهدوه، وبـــهذا تكـــون "المســـرحية الحقيقية" هى تلك التى تجرى فى ذهن المشاهد بعد خروجه مـــن قاعة المسرح!!

وهكذا يتأكد بقراءة خارطة نشأة الفن المسرحى (أكثر مـــن أى شكل فنى آخر) أنه يتمتع بقـــدرة اســـتيعابية قـــادرة علـــى الاستجابة لإمكانات التطور المعرفى، والاجتماعى، والتقنى. ولا يعنى هذا على الإطلاق، ولم نحاول -أن فن المسرح ليست لـــه أصول وتحديدات راسخة، بل لعل نظرية المسرح (أو نظريـــة الدراما) من الأصول القليلة فى إطـــار نظريـــة الأدب- التـــى حافظت على منابعها، وأهدافها، وهذا ما لا يكاد يختلف عليـــه مفكر، وإنما تأتى المرونة على مستوى "الأدوات" الموصلة مـــا بين المنابع، والأهداف، وهذه هى المساحة، أو المسافة التى يحق لنا أن نبحث فى طياتها عن مكان طبيعى، وليس مفتعلا، مؤسسا على أصل ثقافى/اجتماعى، وليس منتحلا، يجد مســـوغاته فـــى الذوق الخاص المتأصل لدى الحضارة العربية، وطريقة العـــرب فى تناقل تجربة الحياة، ودرامية الوجود والإنسان، وليس هـــذا المسوّغ مستجلبا من بيئة ثقافية أخرى.

■٢■

حين يصطدم الباحث فى تاريخ الأدب العربى، وتطوره، أو نشأة المسرح العربى ومصدره أو مصادره، فإنه إذ يجابه بالموقف السلبى (العربى التراثى) من المسرح الإغريقى والرومانى، يجد نفسه فى أحد ثلاثة مواقف:

فإما التهوين من شأن المسرح جملة، وأنه ليس بهذه الأهمية التى يدعيها له العاملون فى أنشطته تأليفا وأداءً، لأنه ليس أكثر من إحدى طرق التعبير الفنى عن الحياة الروحية والفكرية والاجتماعية، وهو ليس "الأرقى" الذى لا ينافس فى هذا المجال، ومن ثم يحق لأية أمة أن تتصرف عنه، أو أنها لم تعرفه، دون أن يعد هذا نقصا فى تركيبها العقلى وعلاقة أدبها بالحياة، ما دامت قد وجدت من الوسائل ما تؤدى به غاياتها وتحقق أهدافها. وإما -وهذا هو الموقف الثانى- يقال إن العرب عزفوا عن المسرح ولم يحفلوا بترجمة نصوصه، لأنهم لم يفهموها، أو لأنها لم توافق المدى الروحى والفكرى الذى ارتقوا إليه بالإسلام، وما أرسى من إيمان بالإله الواحد، وعدالة القدر، واليقين بالثواب والعقاب الأخروى. وإذا كان مدار المسرح هو العرض الحركى المعبر عن الفكر الاجتماعى والوجدان الجمعى فقد كان للعرب

عروضهم الحركية (الموسمية) التى تعرفنا عليها من قبل. ثم يأتى الاختيار الثالث، أو الموقف الثالث، وهو نقيض الأول، ويشـــبهه فى تطرفه، إذ يقرر أن التكويـــن العربـــى العقلـــى والروحـــى والاجتماعى، غير متأهب -بالفطرة- لتقبل المســـرح، الـــذى لا يستقيم تشكيله الفنى إلاّ بوجود صراع، بين الـــرأى والنقيـــض، وجرأة على النقد، والغوص وراء الدوافع العميقة التى قد تســـتلزم الخوض فى المسلّمات، وتنقضها. يقول هؤلاء إن البنية العربيـــة الفردية والجماعية، السلطوية والشعبية، ليس باستطاعتها أن تتقبل شيئا من هذا، ويجدون فى التاريخ القريب من حـــوادث إغـــلاق المسارح، ومصادرة النصوص المسرحية، ما يغـــرى بالموافقـــة على هذا التصور للقضية، بل يلمحون إلى أن المسرح العربـــى - وبعد مائة وخمسين عاما بين الجماهير، لم يتأصل الإحساس بـــه أو الثقة فى مهمته، ومن ثم فإن إلغاءه ممكن، وبعض العواصـــم العربية لم تعرفه بعد، وقد لا تشعر بالحاجة إليه، كما أن المستوى الرائج الذى يحظى بالإقبال هو المستوى الـــذى لا يحتفـــظ مـــن رسالة المسرح الفكرية والاجتماعية والجمالية إلاّ بالحد الأدنـــى، وقد لا يحتفظ بشىء منه على الإطلاق!!

إننا لا نستطيع أن نرفض هذه الآراء/ المواقف جملـــة، ولا أن نؤثر واحدا منها، ونهمل ما عداه، لأن كل موقف يتضمّـــن

قدرا من واقع مشاهد، حتى وإن لم يكن يصـــدر عـن حقيقـة مطلقة. وكما رأينا فى دراسة "على عقلة عرســان" فإنـه قـد تقصّى، أو قارب، أنواع العروض الحركية من اجتماع الشـعراء فى سوق عكاظ، إلى المنافرات، والنياحات، وتعـازى الإمـام الحسين، ومشاهد الوعظ الصوفى،... إلخ، وتقصّـى أو قـارب النصوص الحكائية التى تتقبل بشـىء مـن التعديـل أن تعـاد معالجتها فنيا، فتصلح أن تكون أساسا حكائيا لمسرحيات ناجحة، وقد أشار فى هذا السياق إلى كليلة ودمنة، ورسـالة الغفـران، والمقامات.. وغيرها. وهذا المسلك فى عرض القضية سبقه إليه باحثون كثر فى مجال الدفاع عن الشرف الفنى للأدب العربـى، أذكر منهم الأستاذ عمر الدسوقى، فى كتابه عن "المسرحية"، وقد درس لى هذا الكتاب منذ أربعين عاما فى المرحلـة الجامعيـة، ضمن مادة "الدراسات الأدبية". ونصّ عبارته –فيمـا يخـص ذكرى استشهاد الحسين– أكثر تفصيلا، من ثم أدخل فى التصور المسرحى، إذ يقول:

"وقد كان الشيعة يمثلون مقتل الحسين فـى قصـة تبتـدئ بخروجه من المدينة إلى أن قتل فى كربلاء، وكانت القصة تمثـل فى ساحة واسعة ضربت فيها الخيام واتشحت بالسـواد، ويقـوم

شيخ يثير شجون الناس بذكر ما لاقاه الحسين وآله، فى نغم حزين يهيج العواطف ويستدر الدموع، ويطوف على الناس بقطعة من القطن يلتقط فيها دموعهم ثم يقطرها فى زجاجة تحفظ للاستشفاء. وينتهى التمثيل بحرق أعشاش فى جوانب الساحة التى مثلت فيها القصة، وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء، ويظهر قبر الحسين عليه السلام مجللا بالسواد".

ففى هذا "العرض" يتحقق النص (وإن لم يأخذ شكلا حواريا) والتمثيل الحركى، والغاية التطهيرية، والحدث النامى ما بين بداية ونهاية. ولكن المشكلة فى أن هذه المظاهر تقف عند مرحلة "الإرهاص" أو التبشير بمسرح، ولا تتطور لتكون مسرحا، وليس يصعب تلمس أسباب هذا العجز عن التطور، فارتباطه بالمناسبة الدينية والمستوى الشعبى الجماهيرى (حيث يجرى العرض فى ساحة) لا يرشح إلى نوع من التقنية التى تغرى بمستوى آخر من التشكيل، تتحول به القصة البسيطة التى تعتمد على السياق الزمنى لحدث تاريخى، إلى عمل فنى له إيحاءاته الجمالية الخاصة. إن احتفالات الإله الإغريقى "ديونيزيوس" قريبة فى مبتدئها من هذه الصيغة الاحتفالية، غير أنها -هناك- تطورت إلى الاهتمام بقضايا المصير والسياسة،

أى نزلت إلى ساحة الاهتمام بالإنسان، الذى ليس إلــها، ولكــن المشهد العربى فى تعازى الحسين ظل مغلقا عليه مرتبطا بـــه، فلم يتحول إلى تجريد مطلوب يهتم بالمقابل الإنسانى (اليومـــى) وما يعانى من قمع، وما يواجه من إهدار لدمه إذا ما فكر فـــى معارضه السلطان، والدور الخطير الذى يقوم به "كلاب الصيـد" -أعوان السلطان- فى إفساد ما بين الفريسة الجاهزة، والأســـد الرابض فى الانتظار!! إن الحدث نفسه يتسع لكثير من فـــرص إعادة التشكيل، وإعادة القراءة كذلك، ولكن ألف عام مـــرت (أو أكثر) دون أن تحدث هذه القراءة الأخرى، حتى تصدى لها عبد الرحمن الشرقاوى فى "ثأر الله" ليؤكد أن ما جرى مـــن أربعـــة عشر قرنا، لا يزال يجرى!! ولهذه العودة إلى الـــتراث (بكـــل مفرداته) معنى مزدوج: أنه زاخر بالمعطيات التى لـــم يحســـن القدماء استكمالها ومن ثم تجب العودة إليها لإزالة الغبار عنـــها، وجلائها لتبدو للعين المعاصرة فى ثوب يليق بمنجزات حديثـــة منافسة، وقضايا حاضرة ساخنة. وفى هذا إدانة للكاتب العربـــى (التراثى) بنفس القدر الذى يحمل فيه الاعتراف بقيمة الـــتراث وأهمية حضوره فى حياتنا المستمرة. وهذا التوجه الذى صنعـــه الشرقاوى تجاه الحادث تم تناوله كإرهاص مسرحى، يختلف عن

استمداد الموضوع التاريخى الذى نجده فى مسرحية "مجنون ليلى" مثلا، أو "الحاكم بأمر الله" لشوقى، ولباكثير على الترتيب. فى حالة الشرقاوى يعود الكاتب إلى تاريخ عبر بوابة الإرهاص المسرحى، وليس الخبر الأدبى أو الدراسة التاريخية، وهذه هى القضية التى تستحق أن نضعها تحت الضوء..

لقد تطلع مسرحيون متمرسون إلى الموروث العربى، الأدبى العام، (الحكائى بصفة خاصة) وطمحوا إلى أن يجدوا ثغرة فى صلابة فن المسرح وتحدد عناصره، ليدخلوا من هذه الثغرة -بطريقة شرعية مقبولة فنيا- بعضا من هذا التراث العزيز عليهم، الذى يشفقون عليه من الاتهام بالعجز عن تحقيق الدرامية، وعدم الصلاحية للعرض (بطريقة ما) أمام الجمهور..

هذا الهاجس نجده يداعب مخيلة **توفيق الحكيم**، الذى يقول -فى مقدمته المشار إليها سابقا لمسرحية الملك أوديب:

"**أعنى بالمسرح هنا كل فن يرمى إلى تصوير الأشياء والأشخاص والأفكار على خشبة، أو شاشة، أو موجة، أو صفحة، بأن يقيمها حية تتحدث وتتحاور، وتبرز مكنون سرها وفكرها، أمام الناظر، أو السامع، أو القارئ**".

هذه إشارة صريحة إلى الاعتداد بالدراما الإذاعية، حيث السامع، والمسرحية المقروءة، حيث القارئ، إلى جانب العرض التمثيلي الحى (المباشر) وهنا لم يقتصر الحكيم على حصر الشكل المسرحى فى أن "تتحاور" الشخصيات، إنها "تتحدث وتتحاور" وليس الحديث -ضرورة- بأخذ شكل الحوار، فقد يكون استرسالا، ووصفا، بل قد يكون حلما!! كما قد يكون حديثا إلى النفس، على نحو ما عرفت "المونودراما[٤]".

إننى -فى شغف توفيق الحكيم بمسرحية القراءة ودفاعه عنها- اطمأننت زمنا إلى تفسير ذلك بأنه كان يرمى إلى الدفاع عن فن المسرح بإشعار المثقفين بأن الكتابة فيه جادة، وصعبة، وفكرية، ليقاوم بهذا شعورا سائدا بأن هذا الفن -المسرح- ملهاة المتبطلين!! ويضاف إلى هذا أن الحكيم -فى تلك الفترة من حياته الفنية- كان يبحث عن "شكل" أو "هوية" يخرج بها إلى جمهوره "المثقف" الجديد، بعد البداية (العامية/ الشعبية) المبكرة، فكانت أهل الكهف، وبجماليون.. إلخ، حيث قرر الحكيم أن يقيم مسرحه داخل الذهن (ذهن المتلقى) ويحرك فيه شخصياته التى

(٤) المسرحية ذات الشخصية الواحدة Monodrama يقوم بها ممثل واحد، قد يتقمص عدة أدوار مختلفة، وقد يلتزم شخصية واحدة ذات طبقات من المعاناة.. ويرتبط الأداء فى هذا النوع بقدرة الممثل ودرجة براعته.

تلبس ثياب الرموز. هذان سببان رضيتهما مسوغا لاتجاه الحكيم إلى مسرحية القراءة عددا من السنين، ولكننى فى حومة الفحص المتوسع لطبيعة المرحلة وعلاقاتها الموضوعية، طرحت سؤالا اختلف جوابه، فانتهى إلى تزكية مسوغ آخر لمسرحية القراءة. هذا السؤال هو: هل كان "القارئ" فى مصر، والأقطار العربية عامة -من الكثرة، والتأثير، بحيث يفضل الحكيم الاتجاه إليه، عن الاتجاه إلى "المشاهد"؟ الجواب بالنفى، وبخاصة فيما يصدر فى شكل حوار، فى مجتمعات تغلب عليها الأمية بمستوياتها (الكتابية، الثقافية، الفنية) وإذا -وهذا هو المسوغ المضاف- فإن الحكيم كان (ربما دون أن يتعمد) يستند بظهره إلى "حماية" من التراث، الذى عرف الحكاية الوصفية مكتوبة، ولم يعرفها ممثلة، ومعنى أنها "مكتوبة"، أنها "مقروءة" كذلك!! الحكيم نفسه يعترف فى مقدمته للملك أوديب بأنه: "ما من شيء أقوى من الميراث".. فهل كان يحاول تحقيق "صيغة تراثية" فى تشكيل عصرى حين آثر "مسرحية القراءة"؟؟ إننى أميل إلى هذا التفسير، وبخاصة أنه لا يفسد المسوغ الأول (إعلان جدية المسرح)، بقدر ما يدعمه ويقويه، ولا يعارض المسوغ الآخر أو يعطله (البحث عن هوية خاصة) لأنه يصب فيه.

ويقترب "على عقلة عرسان" من دوافع الحكيم ذاتها، بعبارة

أدل على الهدف والطريق إليه، فيقول، عقب إيراده للنماذج التى رأى فيها فاعلية درامية: إن هذه النماذج المختارة هدفها "ليس إلى تأصيل للمسرح العربى الحديث فى التراث والموروث وتحقيق تواصل معه فقط، بل إلى تحقيق خصوصية فى البنية المسرحية -الدرامية- وفى أسلوب التوصيل وإحداث التفاعل مع الناس، أى فى أسلوب الفرجة أيضا، ومن ثمة، ربما أثر ذلك على اختيار مكان العرض المسرحى، وكيفية ترتيبه، وربما أثر على بناء دار عرض مسرحية عربية بمواصفات خاصة(٥)".

إن نص "عرسان" يتحدث عن "أسلوب الفرجة"، وهو أمر لم يستبعده الحكيم فى تبريره وشرحه لطبيعة مسرحه الذهنى (تراجع مقدمته لمسرحية بجماليون) غير أنه يتجاوزه إلى طوح موضوع التأصيل، والتواصل مع الموروث؛ لأن الحكيم حين سعى إلى التأصيل فى كتابه "قالبنا المسرحى" لم يذهب إلى التراث العربى، وإنما إلى التراث الشعبى (المصرى) فى السامر، ومن ثم حصر تواصله مع التراث فى الاستمداد الموضوعى (وليس الشكلى) على نحو ما نجد فى: أهل الكهف، وأشعب، والسلطان الحائر.

---

(٥) على عقلة عرسان: وقفات مع المسرح العربى – ص٢٣٢.

وفى ختام هذه الفقرة المهمة يمدنا عبـــد الكريـــم برشـــيد، المؤلف والباحث المسرحى المغربى، وداعية المسرح الاحتفالى، يمدنا باقتباس على قدر من الأهمية، فقد تـــأمل الطـــاهر قيقـــة -المسرحى التونسى- اهتمام بريخت فى مســـــرحه الملحمـــى، بعنصر "الرواية" بدل التشخيص، ومن ثم دعا "قيقة" المسـوحيين إلى أن يلتفتوا إلى التراث القصصى العربى، ويســـتنبطوا منـــه أشكالا تخدم المسرح، وأن يفيدوا من شخصية "الراوية" فى هـذا التراث. وهنا يقول برشيد إن "الأذن" هى أداة الإدراك الجماليـــة الأساسية، والمعرفية، لدى العربى(٦). وهاتان الإشارتان تـــهيئان مداركنا لتفهم طبيعة المسرح المحكــــى، وموضوعيـــة أسســـه الجمالية.

---

(٦) عبد الكريم برشيد: التراث العربى والمسرح (ندوة أقيمت بـــالكويت ١٩٨٤) النص مخطوط - ص١٨.

-٣-

ليس من اليسير -أحيانا على الأقـــل- البـــدء بتعريـــف أو توصيف، لنقول فى بضع عبارات إن ما نعنيه بالمسرح المحكى هو كذا، وكذا، وينتهى الأمر. فمثل هذه الأطروحات لا تنشأ من فراغ، ولهذا كان ضروريا أن نطيل الوقوف -نسبيا- مع الذيـــن شغلهم وشغفهم أمر التراث العربى وعلاقته -أو انعدام علاقته- بفن المسرح، فى زمانه. وكان ضروريا أيضا أن نحـــدد وجـــه الاختلاف، أو الإضافة، لما سبقت الإشارة إليه.

ويمكن أن نوجز أهم الأفكار والطروحات السابقة فيما يلى:

١- أن التراث الخاص لكل حضـــارة لا يمكـــن، ولا يصـــح الانفلات منه.

٢- وأن البحث فى تراثنا عن ظواهر وفعاليات ذات طبيعـــة مسرحية له ما يبرره، ويعد بثمرات ناضجة.

٣- وأن الكشف عن نصوص من ذلك النوع والتواصل معها، يؤدى -أو يمكن أن يؤدى- إلى تحقيق خصوصية فى البنية المسرحية.

٤- وأن التراث القصصى -بصفة خاصة- هو الموصل إلـــى الهدف الذى حددته الخطوة السابقة.

٥- وأن تأليف مسرحية "للقراءة" لم يحرمها من أن تكون "مسرحية" حتى مع اعتبار أن الأساس فى المسرحية هو أن ما كتبته الأقلام لا يكتمل إلا بما تكتبه الأجساد (أى التمثيل).

٦- وأن الأذن هى أداة الإدراك الجمالية الأساسية والمعرفية لدى العربى.

هذا فيما يتصل بالتراث العربى مباشرة. أما ما يتصل بفن المسرح فى ذاته فخلاصة ما توصلنا إليه.. الآتى:

١- أن الشكل المسرحى أساسه تصوير الإنسان وهو يعمل..

٢- وأن هذا العمل يتكشف للمشاهد عن طريق الحوار، الذى يتم بأسلوب بعيد عن التصنع الجمالى، قريب من طبائع الشخصيات.

٣- وأن "المحاكاة" أصل قديم، أساسه أن تكون للمسرحية حكاية أو قصة، ذات ترتيب معين.

وهنا ينبغى أن نتذكر أن هذه المبادئ الثلاثة هى "خلاصة" ما لم يخضع للتمرد عليه عبر التجريب والابتكار. أما الباقى فقد استبدل، أو حور، أو تم الاستغناء عنه، أو تخطيئه، أو احتضانه والمبالغة فيه تحت ضغوط معينة.

سنستعيد عبارة أشرنا إليها من قبل، كلمة الأستاذ عرسـان، وما لاحظه من أن فى التراث نصوصا مكتوبة، لا شك إطلاقـا -كما يقول- فى إمكانية تقديمها للمسرح. وقد عرضنـا لـهذه النصوص "المكتوبة" وأشرنا إلى أنها غير ما نقصد إليـه مـن "المسرح المحكى" مع أن هذا المسرح المحكى يعتمد أيضا علـى نصوص مكتوبة، فى غير صيغة مسرحية جاهزة بالطبع.

سأشير إلى "تصرف" معروف لمن تتبـع رحلـة "يوسـف إدريس" الإبداعية، فى مجـال القصـة القصـيرة، والروايـة، والمسرح، وقد كانت له إنجازات مقدرة فى كل سـياق. هنـاك عمل ظهر فى شكل قصة قصيرة، بعنوان "جمهورية فرحـات" ولم تكن هذه القصة معدودة من بين عيون ما أبدع هذا الكـاتب فى إطار الشكل الفنى الذى حقق فيه أعظم إنجازاته. إنها قصـة تقوم على مفارقة، رصد المساحة الشاسعة بين التمنى والتحقـق، بين الحلم المثالى (اليوتوبى) والممارسة الفعلية المحكومة بالواقع وعلاقاته الموضوعية، إن الصول فرحات، الذى يعـانى سـهر الليل وحيدا -فى مسئولية إدارة قسم الشرطة- يواجه نماذج مـن البشر المحطمين، يحلم بعالم مثالى، بجمهورية يصنعـها كمـا يهوى بمادة الخيال، ولكنه يفيق من شطحته على واقع مهترئ لا

تؤثر فيه النيات الطيبة، فلا مهرب من القسوة وتوجيه الشـــتائم والضرب أحيانا. هذه القصة القصيرة أعـــاد يوســف إدريـــس تشكيلها فى صيغة حوارية، صنعت منها مسرحية حققت نجاحــا ملحوظا، لم تنله "مسرحية" أخرى، صنعت منذ البدء وصبت فى نمطها المسرحى دون أن تمر بمرحلة القصة، ونعنى مســرحية "اللحظة الحرجة"، وهنا يحسن أن نشير إلى أن ما أجراه يوسف إدريس من "إعادة تشكيل" قصتيه القصـــيرتين: ملــك القطــن، وجمهورية فرحات، بتحويلهما إلى مسرحيتين من ذات الفصـــل الواحد، إنما تم بناء على "نصيحة" من الدكتور على الراعـــى[٧]، غير أن استجابة الكاتب تؤكد شعورا داخليا كان مستكنا، بـــأن هاتين القصتين تنطويان على تكوين خاص يغلب فيهما الدرامية المسرحية، على الدرامية القصصية. والدليل على هذا أن الكاتب لم يعاود التجربة، برغم نجاحها بالنسبة للقصتين المذكورتيـــن، وهنا نتذكر أن ملك القطن، أو جمهورية فرحات لم تكونا مـــن القصص النابهة التى تمثل "علامات" وتحدد ملامح لفن الكــاتب،

---

(٧) ينظر الهامش رقم ٣٧ ص٩٥ من كتاب: الإبداع القصصـــى عنـــد يوســف إدريس – تأليف ب. م. كوبر شويك، ترجمة رفعت ســـلام – الناشــر: دار سعاد الصباح. القاهرة ١٩٩٣.

كما هو الأمر مع قصص قصيرة لا يسهل العبور بـــها، مثـــل "نظرة"، و"مارش الغروب" و"الأورطى" على سبيل المثال.

وإذا، فإن النقطة التى ننطلـــق منـــها لتحقيـــق المســـرح المحكى ليست ماثلة فى أن لنا تراثا قصصيـــا يمكـــن إعـــادة تشكيله مسرحيا، وإنما القضية هى أن لدينا تراثا قصصيـــا ذا طبيعة مسرحية، يصدر عن خيـــال مســـرحى، وفـــهم متمـــيز لمطالب المشهد، والموقف، والشخصية.. وسائر عناصر البناء المسرحى، غير أنه كتب بأسلوب الحكاية (وليس الحـــوار) لأن "الحكى" كان الأسلوب المستقر والممكن، ولأن الأذن العربيـــة هى الطريق المدرب لالتقاط الجمـــال (وليـــس العيـــن)، ولأن "التمثيل" لم يكن نشاطا فنيا اجتماعيا يتعامل مـــع المســـتويات الأدبية الكتابية، على الأقل إلى تخوم العصر الذى اخترنا منـــه هذه النصوص.

إن للقصاص تاريخا طويلا حافلا فـــى الـــتراث العربـــى الإسلامى، والعناية بالقاص ضرورة، بل ينبغى أن يسبق العناية بالقصة ذاتها، لأن القصة لا تؤدى نفسها، ولا تصل بذاتها فـــى عصر ما قبل الطبيعة، فقد كان "القاص" أساسا –وليس مكمـــلا– لفنية القصة. وهذه قضية مهمة بقدر ما هى شائكة؛ لأننا نملـــك



عددا مناسبا من المصادر التى عرفـــت بنشـــأة فـــن القـــص، ودواعيه، وأغراضه، ومستوياته.. ولكنها لم تصف "الطريقـــة"، ولم ترصد رد الفعل لدى المتلقين، ولم تصف مجلـــس القـــص وأركانه، وطقوسه، إلا فى حالات نادرة. قد تأتى عرضا كمدخل لوصف مجالس بعض الحكام وطريقة عقـــد حلقـــات لســـماع القصص، كما قد تتداخل مع التاريخ والسيرة، كمـــا نجـــد فـــى تصدى النضر بن الحارث للقص عند الكعبة ليصرف أهل مكـــة عن سماع النبى (صلى الله عليه وسلم) وكان عنصر التشـــويق عنده أن يحكى عن الأمم الغريبة ما يمتع ويسلى(٨). ولأننـــا لا نهتم بالقصص فى ذاتها، وإنما فى طريقة أدائها وما تتداخل بـــه من حركية وتفاعل، نشير إلى ما يذكر من تقدم القصاص أمـــام المجاهدين فى ميادين القتال، يقومون بدور المشجعين ويثـــيرون فيهم الحماسة للقتال، وهو الدور الذى كان يقوم به الشاعر فـــى العصر الجاهلى. وقد تنوع القص ما بين دينى ورسمى ترعـــاه الدولة، وفنى يصطنع للتكسب، ومن ثم يبالغ فى حرية التخيـــل، ويوصف "مجلس" هذا الأخير بأنه كان يتم فيه تفـــاهم مســـتمر

---

(٨) الدكتورة وديعة طه نجم: القصص والقصاص فى الأدب الإســـلامى. وزارة الإعلام – الكويت ١٩٧٢ – ص١١.

متبادل بين القاص وجلسائه[9]، وكذلك كان القاص يقوم بـــدور تمثيلى يستعين به على تجسيد المعانى وإذكاء الانفعالات وتخييل المواقف. بل إن مجلس قص ابن الجوزى -فى بغـــداد- كمـــا يصفه ابن جبير فى رحلته، كان يستعين القاص فيه بمســـاعدين يؤدون أقوالا وحركات، يتداخل القاص الرئيســـى معـــها، فـــى تنسيق وتصاعد (مسرحى) مؤثر[10]، كما قد يســـتعين آخـــرون "بوصلات" من الغناء، ومشاهد تمثيلية.

الذى يعنينا فيما سبق ليس طريقة القص فى هذا النوع مـــن المجالس الشعبية، وتداخل القص فيها بالغناء، والأداء الحركـــى (مثل رفع اليدين) والتمثيل.. إلخ، لأننا بهذا نكون قد كررنا مـــا سبق إليه باحثون آخرون. وإنما جئنا بهذا استئناسا لوجود حـــس درامى مسرحى فى تشكيل مادة بعض القصص، وهذا خـــاص بالمكتوب (النص) وليس متعلقا بأسلوب أدائه، لأن هذا الأسلوب غائب عنا، بالنسبة لهذه النصوص بذاتها.

إن الإضافة الأخيرة، التى نرى من الواجب تبيانها، قبل أن نتوقف عند عدد من النصوص المختارة، من عدة مصادر، هى:

(٩) السابق نفسه: ص ٤٩.

(١٠) السابق نفسه: ص٥٨.

تلك الاعتبارات التى تجعل من حكاية ما، أو قصة ما، ذات تكوين مسرحى، حتى وإن كانت "الرواية" -وليس الأداء الحركى المقترن بالحوار- هى الطريق إلى توصيلها؟

سنعود إلى استحضار الحس الفنى الخاص الذى جعل الدكتور الراعى، كما حمل يوسف إدريس نفسه، يعتقد أن قصة قصيرة مثل "جمهورية فرحات" تنطوى على "جنين" مسرحى يمكن أن يولد مكتملا بتدخل "جراحى" بسيط. إن المسرحيين المحترفين يتحدثون عادة عن "قماشة" العمل الفنى، وكذلك يفعل كتاب السيناريو، حين يقرأ أحدهم قصة قصيرة تقرأ فى عدة دقائق فيحولها إلى "فيلم سينمائى" أو "سهرة تليفزيونية" يتضاعف فيها الزمن عشرة أضعاف أو أكثر، مع أن المفترض هو العكس، لأن الكتابة (قد) تصف المشهد فى صفحة أو صفحات، فتحتويه عين "الكاميرا" فى بضع ثوان مثلا، وكذلك الأمر بالنسبة للرواية. وبديهى أننا نستبعد ما يعتمد على مهارة الثرثرة، والمط، واصطناع التفريع، والإغراق فى تصيد تفصيلات ليست مطلوبة لجوهر المعروض. **إن الكلام عن "قماشة جيدة" يعنى أن القضية جادة، وتثير انعكاسات فى أفكار جزئية تنطلق منها أو تعود إليها، وفى كل الأحوال تغنيها، وتشبع التفاعل معها، أو أن**

الشخصية غنية، بمعنى أنها ذات عمق، بحيث لا تسفر عن نفسها فى أول موقف، ولا يصل المتلقى إلى المعرفة بأسرارها إلا بعد تقليبها فى أحوال وعلاقات ومواجهات تستخرج مكنونها، وتجعلها ممكنة الإدراك، وفى كل هذا هى مقنعة تتحرك فى المألوف من أنشطة الحياة.

هذا الحديث عن "القماشة" فيما يخص فكرة العمل، أو الشخصية، أو البيئة، أو كل هذا الجوانب، من الصعوبة أن نضع له شروطا أو نحدد له قاعدة، هل نقول إنها مسألة خبرة داخلية، وقدرة على التذوق، ومعرفة ممتدة بين فنين هما: المسرح والقصة أو الحكاية؟ لعل فى هذا بعض الصواب، ولكن الاعتماد على تلك الخبرة الداخلية، والتذوق (الخاص) قد يوقع فى لبس، وقد لا يخلو من مزاعم، وقد يقبل التأويل، ولهذا فإن التعويل على معرفة بخصائص كل من المسرح والقصة يمكن أن يدخل بنا إلى أرض أكثر صلابة، وأدعى إلى الاطمئنان. فإذا كان الناقد المسرحى، أو البصير بأمر الدراما -مبدعا أو دارسا- **يستطيع أن يرى فى بعض "المسرحيات" أنها ذات بناء روائى، حين يوضع الحدث، أو الموقف بجوار الحدث أو الموقف فى علاقة تجاور أفقى، وليس الحدث أو الموقف متولدا عن حدث**

أو موقف قبله، فى علاقة توالد رأسى، فإن البصير بأمر القصة أو الرواية يستطيع أن يتجاوز "المحكى" إلى روح الحكاية، ليرى فيها نبتا مسرحيا، لم يجد سبيله ممهدة إلى لغة الحوار، ذلك الحوار الذى يتخلل الوصف والتصوير والتحليل ومناقشة الأفكار، ولكنه لا يجسد كل معطيات التشكيل الفنى الفكرية والجمالية، كما ينبغى أن يكون عليه الشكل فى المسرح، ومن هنا كان تركيب هذا المصطلح الذى نقترحه جامعا لخصائص هذا المستوى من الصناعة الفنية، وهو: "المسرح المحكى".
وليس هذا مجاراة لمصطلح بريخت: المسرح الملحمى، لأن الكاتب الألمانى راعى طريقة الحكى ووضعها إطارا للسياق المسرحى، فكأنما كان يرقب عناصر الرواية فى بنية المسرحية (والمنظرون يرجعون بأساس الرواية الحديثة إلى الملحمة القديمة من حيث اعتماد كليهما على الراوى، والتسلسل الأفقى الذى نجده فى مثل: دائرة الطباشير القوقازية، و: الأم شجاعة، وغيرهما من مسرحيات بريخت) وطريقنا عكس هذا، لأننا نكشف عن مقومات التصور المسرحى والتفكير الدرامى فى أعمال كتبت لتقدم عن طريق الحكاية.

إننا لا نرى من المناسب أن نقيد المصطلح أو أن نتقيد

معه بعدة مبادئ، ذلك لأن "الدرامية" فى الكتابة الأدبية تســـتلهم من جهات شتى، وقد لا يتفق نص مع آخر فى تأسيسه الدرامى، ولهذا نؤثر أن يكون التحليل الكاشف تابعا لكل نص على حـــدة، متقيدا بعناصر هذا النص، لا يتجاوزه إلى غيره مما اخترنـــاه، وإن صح، أو أمكن، أن ينطبق على ما يجـــرى مجـــراه فـــى تركيبه، وغايته.

لعل هذا أن يدل على أن النصوص التى اخترناها، أو آثرنـــا الوقوف عندها كتطبيقات لفكرة، أو افتراض يبحث عن برهانـــه العملى، لن تكون كثيرة فى عددها، وقد رأينا فى الرقم (٧) كفاية، دون أن يكون فى الوقوف عند هذا الحد إعجابا شرقيا بهذا الرقـــم (المقدس) إنها مصادفة لا تعنى الحصر، والمهم أن كل واحد مـــن هذه السبعة النصوص يستمد من مصدر مختلف، دون أن يحمـــل دلالة أو حكما بأن هذا النص المختار يحمل خصائص شائعة فـــى عامة نصوص هذا المصدر المحدد، وكما أنه من مصدر مختلـف فإن عناصر الدراما فيه ليست تكرارا لما فى أى نص آخر مـــن تلك السبعة المختارة، فلكل نص ملامحه الممـــيزة، ومرتكزاتـــه الجمالية المتولدة عن بنيته وعلاقاته غير المتكررة.

وآخر ما نشير إليه من أمر هذه النصوص الأثـــيرة أنـــها

ليست بالضرورة مما يدخل فى دائرة التأليف الأدبى، فقد يبـــدو بعضها مجرد خبر من التاريخ، أو جـــزء مـــن ســـيرة لأحـــد المشاهير. إن القدر المعول عليه هو ما أشـــرنا إليـــه ســـابقا، والمتمثل فى أن راوية الحكاية، أو مؤلفها، أو الكاتب عامة، كان يملكه شعور واضح وهو يصوغ النص، بأنه يصور "حالة" ذات حضور وسياق من نوع خاص، من المؤكد أنه لم يكن يعرف أن اسمه المسرح، غير أنه كان يتمثل هذا الحضور الخاص وهـــو يصوغ هذا النص.

وأخيرا.. ليكن منطلقنا فى رعاية هذه الظاهرة الفنية فـــى تراثنا الحكائى ما ندعو إليه من تأصيل لفنون الإبداع العربيـــة (المعاصرة والقادمة) بتحريرها من شروط أنتجتها حضـــارات أخرى، وتعسفنا مع أنفسنا حينا بالخضوع لها، والإنتـــاج علـــى مواصفاتها، فإذا رأينا أن كسر النمط السائد عنـــد غيرنـــا هـــو الخطوة الأولى إلى تأكيد أصالتنا.. كيف ننكر أن يكون هذا ممـــا تطلع إليه قدماؤنا وتمسكوا به، وأننا "ظلمناهم" حيـــن رفضـــوا التبعية والترديد، وتمسكوا برعاية ذوقهم الخاص، وحققوا غايات الفن وجماليات الإبداع بالطريقة التى تثبت أقدامهم على أرضهم، وفى جوهم، ولم يرضوا أبدا –كما رضينا حينا من الدهـــر– أن نكون نباتا غريبا، يعيش فى غرف زجاجية، ولا يجســـر علـــى التكيف مع طبيعته الخاصة.



القسم العملى

سبعة نصوص من مصادر مختلفة، بيــن الأدب، والتاريخ، والأخبار، والتراث الشعبى، لا يتشابه فيــها عملان من ناحية الموضوع، أو من ناحيــة التشــكيل الفنى، غير أنها تلتقى على أن وراء صياغتها فكـــراً مسرحياً، واستحضاراً لطرائق التشكيل المسرحى.

إن هذه النصوص ترسل ومْضَها فى غير اتجاه: تبنى الموقف، أو تفسّر الشخصية، أو تغوص إلى عالم الحلم، أو تســتخرج المفارقــة، أو تســتهدف إبــراز المألوف فى صورة النادر..

إنها تتحرك إلى مواقع "مسرحية" بطبيعـــة إدراكــها وتشكلها، وهذا هو القاسم المشترك بينها، الـــذى يشــرحه ويحدده النقد العملى فى أعقاب كل نص.

النصّ الأول

الحسناء والقبيح

- **من كتاب:** مصارع العشاق.
- **المؤلف:** ابن السراج القارئ.
- عاش بين عامى ٤١٧ – ٥٠٠ هـ.
- كان ابن السراج شاعراً، وقد سجل الكثير من شعره فى كتابه هذا. كما كان من الحفاظ العلماء بالقراءات والنحو واللغة، ولكن مصارع العشاق أشهر مؤلفاته.
- وهو فقيه حنبلى، جمع فى كتابه هذا قصص الحب فى مختلف مستوياته: الصوفى، والعذرى، والحسى، وغير السوىّ. أبطالها من البشر، أو كائنات أخرى كالشجر والطير والحيوان والجن.
- غير أن أحلى ما فى قصص هؤلاء العشاق ما يكشف عن الطباع والقيم حين تصطدم بعواطف الحب الجارفة.
- كيف تزوجت الفتاة الجميلة هذا الفتى الزّرِىّ الهيئة؟! المسرحية المحكية تقدم الجواب فى موقف "كوميدى" متقن.



النـــصّ

خرَجَ رَجلٌ من بنى أسد فى نِشدان إبل له أضلّها، حتـى إذا كان ببعض بلاد قُضَاعة، أمسَى فى عَشِيّةٍ بارِدَة، وقد رُفِعَتْ لـه بُيُوتٌ، فتَفَرّسَ أيُّها أرْجَى أن يكونَ أمثَلَ قِرىً[1]، قال: فرَأيـتُ مِظَلّةً رَوْحاء[2] فأمَمتُها[3]، فإذا أنا بامرَأة من أكمل النّساء حسناً، وأصلِهِنّ عقلاً، فسلّمتُ فرَدّتْ ورَحّبَتْ ثمّ قالت: ادخُلْ من القَـرّ، وادْنُ من الصِّلاء[4]! فدَخلتُ فلم ألبث أن أُتيتُ بعشـاء كثـير، فأكلتُ وَهيَ تُحدّثُنى، حتى إذا رَاحتِ الإبل[5] إذا هَنىء[6] قد أقبلَ إليها كأنّه بَعرَةٌ دمامةً وَضئُولةَ شخص، وقد كان فى حجرهـا ابن لها كأطيب الوِلدان وأحسنِهم، فلمّا رَأى ذلك الإنسانَ مُقبِـلاً

(١) رفعت له بيوت: ظهرت أمامه فجأة لأنها كانت فى مكان عال، فتأملها ليختار البيت الذى يظهر عليه أثر الغنى.
(٢) السقيفة أمام الخباء، وما يشبهها. روحاء: واسعة.
(٣) أممتها: قصدتها.
(٤) القر: البرد. والصلاء: جذوة النار.
(٥) راحت الإبل: الرواح والعودة، أى رجعت حيث ترتاح.
(٦) هنىء: صفة لموصوف محـذوف – أى شـخص هنـىء .. الـهنأ القطران. يقصد أنه أسود أو غير وضئ.

هَشّ إليه، وَعدا فى لقائه، فأخذَ الصّبىَّ، فاحتملَه ثمّ أقبلَ به يَلثِـمُ فاه مرّةً وَعَينه أُخرَى، ويُفَدّيه. فقلتُ فـى نفسى: أظنّه عبداً لهم، حتى جاء فجلس إلى جانبها، وَقال:

من ضَيفُكم هذا؟ فأخبرَته، فعرّفتُ أنّه زَوْجُها وَأنّ الصبىّ وَلـدُه منها، فطفقتُ أنظرُ إليه تارةً وَإليها أُخرَى وَأتَعجّبُ لاختلافـهما، كأنّها الشمسُ حسناً، وكأنّه قِرْدٌ قُبحاً، ففطنَ لنظرى إليها وَإليـه، فقال: يا أخا بنى أسد! ترَى عَجباً؟ قلت: أجل، وَأبيك، إنى لأرَى عجباً مُعجِباً. قال: صَدقت! تقول: أحسنُ الناس وآدَمُ النـاس[٧]. قلتُ: نعم، فليتَ شعرِى كيفَ أودِمِ بينكما[٨]! قال: أخبرُك كيـفَ كان ذلك.

كنتُ سابعَ سبعةِ إخوَةٍ كلّهم لوْ رَأيتَنى معَهم ظَنَنتَنى عبـداً لهم، وكان أبى وَإخوَتى يَطرَحوننى، وكنتُ لكلّ عمـل دَنـىء: للرّواية مرّة، ولَرعاية الغنم أُخرَى، وكانت إخوَتى هم أصْحـابَ الإبل وَالخيل. فبَينا أنا أرْعَى الإبلَ فى عامِ جَدْبٍ أشهَبَ إذ ضَلّ

(٧) الآدم: الأسمر.
(٨) كيف أودم بينكما: الإدام: الخبز - والمعنى: كيف اجتمعتما زوجيـن وألِّف بينكما؟!

بعيرٌ منها، فقالوا لأبى: ابعثْ فلاناً يَبغيه! فدعانى فقال: اذهَــبْ فاطلبْ هذا البعير! فقلت: ما تُنصِفنى أنتَ وَلا بنــوك. أمّــا إذا الإبلُ درّتْ ألبَانُها وَطابَ رُكوبُها، فهم أصْحابها؛ وَأمّا إذا نــدّتْ ضُلاّلُها، فأنا باغيها. فقال: يا لُكَع اذهَبْ! أمَا وَالله إنى لأظنّـــه آخرَ أيّامك من ضَرْبٍ وَجيع.

قال: وَظنَنَتُ أنى مضروُبٌ، فعُدتُ مُضْطَهَداً محقُوراً خَلَــقَ الثّياب جائعاً مَقرُوراً، فطُفتُ ليلة فى بسابس ليس بها غريـــبٌ، فبتّ، ثمّ أصبَحتُ فغدَوْتُ حافياً، حتى دَفعتُ مساءَ اللّيلـــة إلـــى مظلّةٍ، فإذا عَجوزٌ وَسيمةٌ خَليقة للخيرِ وَالسؤدد، فى عَشيّة باردَة ذَات صِرٍّ[9]، وَمعها هذه عديّة نفسها[10]، وَهىَ ابنَتُها، فــأدخلَتنى العَجوزُ، وَأتَتنى بتَمْرٍ وَعَلِقَتنى هذه سخرِيّاً، وَهُزُوًا بى، وَقــالت: ما رَأينا كالعشيّة قطّ فتًى أجملَ منك، وَلا أكملَ خَلْقاً. فقلتُ: يــا هذه جَنّبينى نَفسَكِ، فإنى عن الباطل وَأهله فى شُغل.

قالت: وَيحَكَ! هل لك أن تَدخُلَ هذا السِّــتر علــىّ، إذا نــامَ

---

(٩) الصِّرّ: شدة البرد، وشدة الصوت.

(١٠) أى عدوة نفسها، يتهكم بزوجته، ويداعبها.

الحى، فنتحدث وتمثلنا من أماثيلك هذه؟ فإنا نراها ملاحا؟! فغرنى إبليس، لما شبعت من القرى، ودفئت من الصلى، وجاء أبوها وإخوتها مثل السباع، واضطجعوا أمام الخيمة، وأنا فيها، فلم يزل بى القدر المحتوم حتى نهضت لألج عليها الستر، فإذا هى نائمة، فهمزتها برجلى، فانتبهت وقالت: من هذا؟ قلت: الضيف. قالت: إياك، فلا حياك الله.

قال الأسدى: وهى والله تصدف حياء من حديث زوجها صدوف المهرة العربية سمعت صلاصل لجامها. ثم قالت: لا حسن خبرك، اخرج لعنك الله!

قال: فسقط فى يدى، وعرفت أنى لست فى شىء، فخرجت لأهرب فزعا مذعورا، فهاجنى كليب[11] لهم، مثل الفارس لا يطاف مرتبضه، وأراد أكلى، فأرهبته عنى، ثم قالت: اذهب لا صحبك الله. فلما رجعت عاد الكلب إلى فرهقنى[12]، فجعلت أمشى القهقرى، وأرهبه بعصية معى، وهو يركبنى بأجرامه[13]،

---

(١١) تصغير "كلب" للتدليل والمدح، وليس للاحتقار والتهوين.
(١٢) رهقنى: لحقنى وهجم على.
(١٣) الجرم: (بكسر الجيم) الجسد.

حتى شَدَّ علىّ شدّة، فتعلّقت أظفارُه وأنيابُه فى مُقَـــدّم مِدرَعِــة صُوفَ علىّ، وأهوَيتُ من قِبَلِ عَقِبى فى بئرٍ، وهَوَى معى، فـإذا أنا وَهوَ فى قَرَارِها، وَقدّرَ اللهُ تعالى أنّه لم يكـــن فيـــها مــاء، فسمعتِ المرْأة الوَجبة، فأقبلت ومعها حبلٌ حتى أشرَفَتْ علىّ، ثمّ أدلَتِ الحبلَ فقالت: ارتَقِ، لعنك الله! فلولا أن يُقَصّ أثَرى معـك، غُدوةً، لوَددت أنّها قبرُك.

قال: فتعلّقتُ بالحبلِ وارْتَقَيتُ حتى إذا كدتُ أن أتناولَ يَدهَـا تهوّرَ بها ما تحتَ قدميها من البئرِ، وبئرٌ أيّما بئرٍ، إنّما هىَ بـئرُ حَفرٍ لا طىّ[١٤] لها، فإذا أنا وَهىَ والكَلبُ فى قَرَارِها، ينبحُ فـــى ناحيةٍ، وَهىَ تبكى فى ناحية، وتَدعو بالثُّبُورِ والفَضيحـــة، وأنـــا منقبضٌ فى ناحية، فقرّ برْدُ جلدى علـــى القتــل[١٥]، حتـــى إذا أصبَحَتْ أمُّها تَفَقّدتها عند الصّلاة فأتَتْ أباها، فقالت: أتعلـــم أنّ ابنتكَ ليسَتْ ههنا؟ فقامَ، وكان قائفاً عالماً بالآثارِ، فتحدّى أثَـــرى وأثرَها، حتى تَطَلّعَ فى البئرِ، فإذا نحنُ فيها، فرَجعَ سريعاً، فقال لبنيه: أختُكُم وكَلبُكم وضَيفُكم فى البئر.

---

(١٤) بئر الحفر: الطبيعية التى ليس لها جدار أو بناء، وبئر الطىّ ما كـــان لها سلم وجدار.

(١٥) أى أحسست ببرودة الموت وموضع السلاح على جلدى. أيقنت بالموت.

قال: فتوَاثَبوا فمِن آخِذٍ حجراً، ومن آخِذٍ سيفاً، وَمَــن آخــذٍ عصا، وَهم يُريدونَ أن يَجعَلوا البئرَ قبرى وقَبرَها. فقالَ أبوهــا: مَهْ! فإنّ ابنَتى لَيسَتْ بحيثُ تَظنّون. قال: فنزلَ أحدُهم، فأخرَجَها وَأخرَجَ الكلبَ ثمّ أخرَجونى، فقال أبوهم: إنّكــم إن قتلتــم هــذا الرّجلَ طُلبتم، وَإن خلّيتموه افتضحتم، وَقد رَأيــتُ أن أُزَوّجَــه إيّاها، فلعمرى! إنّه ما يُطعَنُ فى نَسَبه، وَإنّه لكُفؤ. ثمّ أقبَلَ علىّ، فقال: هل فيكَ خيرٌ؟ فلمّا وَجَدْتُ رِيحَ الحياة، كأنّما كــان علــى قلبى غطاءٌ فانكشفَ، قلتُ: وَأينَ الخير إلاّ عندى؟ حكمُك! قــال: خمسين بكرَة(١٦) وَعَبداً وأمَةً قلت: لك مــا ســألت، وَإن شــئتَ فازْدَد. قال: قد مَلّكتَها(١٧)، فانصرَفتُ حتى آتى أبى، فلمّا رآنــى قال: لا مَرْحباً، وَلا أهلاً، فأينَ البَعيرُ؟

قلتُ: أرْبِع(١٨) عليكَ أيّها الرّجلُ تسمع الخبرَ، فإنّمــا أنــتَ محدَّثٌ: كان من الأمرِ كيتَ وكيتَ، قال: وُرِّيَــتْ بــك زِنــادُ أبيك(١٩)، إذاً وَالله لا تُسلمَ وَلا تُخذَل، علىّ بالإبل.

(١٦) البكرة: الناقة الفتية.
(١٧) ملكتها: قد زوجتك إياها.
(١٨) أربع: (بكسر الباء) تمّهل واهدأ.

فلمّا جاءتْ قال: اعتدّ حاجتك، فاعتددتُ منهنّ خمسينَ بكرَةً كأنّهنّ العَذارَى، ودفَعَ إليّ عبداً وأمة مولّدين، ثمّ ساقَ معى الإبلَ حتى أتيناهم، فدفعنا إليهم حقّهم، واحتملنا صاحبتنا، وهاهىَ هذه، جُهدُها أن تَقول كذَبتَ، فاعجَبْ لذلك فعل دَهْرٍ، أى أكثِرِ العَجب.



(١٩) أورى النار: أشعلها، والزناد: ما يقدح لإطلاق الشـــرارة. ومعنـــى العبارة: أنت ولدى وسندى ولا أتخلّى عنك.

إن هذا النص مفعـــم بـــالدلالات الســـلوكية والأخلاقيـــة والاجتماعية، ولكن هذا مـــا يمكـــن تـــأخيره، لأننـــا معنيـــون بالانعكاس المسرحى، كيف تسرب فى شكل قصصى أو حكائى.

والحقيقة أن الإطار العام (الشامل) لهذا العمل كما يدخل فى مفهوم "القصة داخل القصة" فإنه -بالمثل- يدخل فـــى شـــكل: المسرح داخل المسرح، لأن البداية محكية بضمير الغائب عـــن رجل من بنى أسد، دفعته الظروف إلى مناطق قبيلـــة أخـــرى (قضاعة) ليشاهد الحسناء والقبيح، ويعجب، فيكون تفسير العجب حكاية أخرى مروية بضمير المتكلم، يقولها القضاعى عن نفسه. إن ضمير الغائب يتوقف عمله بعد إعطاء فرصة الحكى لضمير المتكلم، بل إنه لا يعقب بكلمة ختامية عما ســـمعه مـــن رجـــل قضاعة. وهذا يعنى أن المدخل المحكى بضمير الغائب ليـس إلا "تهيئة جو" للدخول إلى الموضوع الأساسى، وقد أعطيت إشـــارة توحيد الحكاية (أو المشهد) فى أن الرجل الأول غادر دياره بحثا عن إبل فقدها، وكان هذا الفعل نفسه هو الذى ساق القضـــاعى إلى ديار الحسناء التى ستصبح زوجا له.

نستطيع أن ننظر إلى هذه المقدمة (عن الرجل الأسدى) أنها

من مستلزمات القص، حيلة فنية يقصد بها إسباغ ثوب الواقعية، وتأكيد المنحى التراثى فى الإسناد، ولأن الرجل القضاعى لابـد أن يجد من يستمع إلى حكايته الطريفة، مادام (أصـلا) يسـرد حكاية. أما المشهد المسرحى فإنه لن يكون فى حاجة إلى هـذه الزيادة. إن المشهد المسرحى يمكن إيجازه فى أمرين، كلاهمـا من المدرك الحسىّ بالبصر، أى أنه مسـرحى لا يحتـاج إلـى هامش أو شرح أو تفسير سياقى:

الأمر الأول: التناقض الشديد الواضح (الذى لا يُختلف عليـه) بين جمال الزوجة، وبشاعة هيئة الزوج. ويثير هـذا التنـاقض أسئلة محيرة حين يقوم الدليل على أن العلاقة بينـهما علاقـة زوجية، وأنه قد مضى عليها زمن ليس بالقصير، (وجود الطفل) وأن الحياة بين هذين الزوجين سويّة مستقرة مبنية علـى الثقـة (يتضح هذا من طريقة دخول الزوج، وتريثه فى توجيه السـؤال عن الضيف إلى زوجته).

الأمر الثانى: يلخصه المشهد الأساسى فى المسرحية، ويمكـن أن يكون المشهد الوحيد، أى أن تجرى المسرحية –فى جملتها– فى هذا المكان، وبهذا التكوين، الذى تصوره هذه العبارات:

"فإذا أنا وهى والكلب فى قرارها، ينبح فى ناحية، وهى تبكى فى ناحية، وتدعو بالثبور والفضيحة، وأنا منقبض فى ناحية".

هذا المشهد كالمنظر الإجبارى فى المسرحية، يمثل قمة، وملخّص جامع، وفى استطاعته أن يكون "بؤرة" النصّ، لأن كل التمهيدات والمداخل إنما صنعت لتؤدى إليه، وكل ما جاء بعده إنما ترتب عليه.

إن هذا المشهد "الكوميدى" تشكيلى فى تكوينه. نستطيع أن نراه على المسرح بكل ما يحمل من دهشة المفاجأة وتناقض النسب والعلاقات، **فإذا فتح الستار على منظر قاع بئر، ينبح فيه كلب، وتبكى فتاة، ويقف فتى متحيرًا، فإن الاحتمالات والأسئلة التى لا تجد جوابا لا تقف عند حد. يمكن أن يحدس المشاهد علاقة ما بين الفتى والفتاة، وهنا يبقى وجود الكلب لغزا. ومن الناحية الصوتية سيتداخل تقطيع صوت النباح، مع تقطيع صوت البكاء، مع تأفف الفتى وحركته اليائسة ليصنع قطعة من الدهشة والإثارة.** على أنهما -الفتى والفتاة- حين يتبادلان الاتهام وربما السباب، سيتكشف السر، وسنرى كيف تحوّل الهزل إلى جد، وكيف انتزع ثوب الشك وتحوّل إلى ثقة



مطلقة، حتى تستمر روح المسالمة، ولا تتحول الكوميديا إلـــى تراجيديا.. بقتل الفتى، أو الفتاة، أو كليهما؟! لقد جـــاء جـــواب الأب الشيخ المجرب حاسما: إن قتل الفتى أو الفتـــاة أو تـــرك الموقف على ما كان عليه قبل هذه اللحظة الفريدة، لـــن يكـــون مقبولا لدى الجماعة.. ولهذا ينبغى تجنبه. يقابل هذا التصـــرف الأخلاقى، من الناحية الفنية: أن أى تدخل فى مشهد "كوميـــدى" بتحويله إلى مشهد "تراجيدى" سيكون إفسادا للصنعـــة الفنيـــة.. ولهذا لابد من إكمال اللوحة بالألوان ذاتها التى لونت بدايتـــها.. وهكذا تم الزواج.. إذ كان هو الحل (الكوميدى) الوحيد.

إن أحدا فى لحظة تحوّل المشهد/ الفضيحة، إلى المشـــروع/ الزواج، لم يسأل عن الحب، وإنما طرح على الفتى سؤالٌ عـــابر مضمون الجواب، لأنه ليس له من بديل إلاّ القتل: "هل فيك خير؟" ومع هذا، قام المؤلف/ الراوى بدسّ عِرق ذهبى خفى فى تربـــة الحدث، حتى لا يقترب من جو المأساة السلوكية، فقـــد انطـــوت الفتاة على شيء من الإعجاب بالفتى -برغـــم ضآلتـــه وســـواده ومنظره المزرى حين عرضت عليه -خفيـــة- أن يتســـلل إلـــى خبائها المنفرد ليتحدث معها، فلابد أنه -حين تحدث إلى والدتـــها- أعجبها حديثه، فاقترب من مشاعرها، فإن لم يكن هذا وأنها إنمـــا

كانت تعبث به، فقد رأت ثمرة العبث فيما لا يجوز العبث فيه. أما هو فإن دافعه إليها كان الاشتهاء، أكثر منه الحب، إذ علّل اندفاعه إلى المغامرة بالذهاب، بثلاثة أشياء: إبليس (!)، والشبع، والدفء. فهذه أسباب جسدية بحتة، طبيعية تماما!!

ليس نهوض الحادثة على ضدين (حسناء وقبيح) واجراؤها في حيّز مكاني نادر ومحدد (قاع بئر مهجورة) وتركيب العلاقة في وضع يصعب تفسيره والإقناع ببراءته (الفتاة والضيف والكلب في علاقة دون سابق ائتلاف) -على أهمية هذا- هي كل الصلة بفن المسرح، فهناك عناصر أخرى، ولكن هذه الثلاثة الأكثر "مسرحية" - إن جاز القول، لأن السياق القصصي يتسع للشرح والدفاع والسماع، ولو أن المؤلف/ الراوي كان يسيطر عليه حس الحكاية، بدلا من حس المشهد المسرحي، فإن عددا من الأمور ما كان يصح أن يتغافل عنها، وعددا آخر كان يجب أن يفتح منافذه. من النوع الأول: كيف جاز لهذا الضيف أن يتخطى الأب والأبناء الذين يضطجعون أمام الخيمة التي ينام فيها "مثل السباع"؟ وكيف نبح الكلب وسقط في البئر واستمر ينبح، ولم يقلق أحد هؤلاء السباع أو يتنبه؟ وهل كان الوصول إلى البئر بحاجة إلى قائف خبير في تتبع الأثر؟ ومن النوع

الثاني: لماذا لزم الفتى الصمت تماما ولم يحاول تفسير أى شيء وكأن الحادثة لا تتقبل أى تفسير؟

نشير -من بين عناصر البناء المسرحى- إلى قلة عدد الشخصيات، وفى الحقيقة إنها تجرى بين شخصين (الفتى والفتاة)، ومحدودية المكان، فهى تبدأ فى البئر، وتنتهى عند حافته، عقب عملية إخراج الثلاثة من القاع بالترتيب الساخر الذى نص عليه، وكذلك تتجاوب محدودية المكان (أرضية المشهد وخلفيته لم تتغير) - مع التركيز فى الزمان، فهى تبدأ وتنتهى فى ساعة من صباح يوم.

وقد أفاد المؤلف/الراوى من مبدأ مسرحى مقرر منذ أرسطو، ولا يزال يعمل عمله فى كل أنواع المسرحية، وهو: التعرف، والتحول. فالكشف عن حقيقة كانت مجهولة، يؤدى إلى انعكاس فى المشاعر والمواقف إلى الضد. حدث هذا عند الفتاة، التى بدأت تطلعها إليه بالتهكم منه والسخرية به، ولكن تطور الحدث حولها إلى زوجة له. أما أبو الفتى، الذى نعرفه مهملا لابنه، يسيء معاملته ويهمش نشاطه ولا يثق بأدائه، فإنه حين عرف موقف "الاختيار" الذى اندفع الابن إليه، تحول إلى تحمل كل تبعات الأب من المآزرة والدعم والمشاركة، حتى لقد ذهب معه خاطبا.

وقد حرص المؤلف/الراوى على أن تكون صياغة الملـــهاة (الكوميديا) خفيفة راقية، بعيدة عن الخشونة والفجاجة والعبارات الجارحة أو المكشوفة، لأنه وضع نصب عينيه لحظة الختام؛ فقد انتهت الفتاة العابثة إلى موقع الزوجة المحبوبة، من ثم لا مجــال للعبارات الهزلية المحطة بالكرامة، لهذا يصف أمـــها (الحمـــاة) بأنها وسيمة خليقة بالخير، كما يصف صـــــهره وأولاده بأنـــهم كالسباع، ويمتد الوصف المتحبب حتى إلى الكلب!! أما هى فإنها مهرة عربية أصيلة، وإن كان هذا الوصف يأتى مســـندا إلـــى الضيف الأسدى/ متلقى الحكاية وأول متجـــاوب معـــها، وهـــذا الوصف نفسى مضمر، لأن العرب لا تأذن لغريب أن يتحـــدث عن نسائهم ولو بالمدح!!

ثم نتأمل العنصر الأساسى فى الشـــكل المســـرحى، وهـــو "الحوار"، وطبيعى أن هذه المسرحية المحكية لو أنها كتب حـــوارا خالصا لما كانت هناك مشكلة، ولكن الحكايات التى بنيـــت علـــى الحوار دون تخلل الوصف والتعليق قليلة جدا فى التراث العربـــى الذى أقام مسرحه فى خيال المتلقى، كما فـــى مشـــهد التجـــاذب والصراع ما بين خباء الفتاة وحتى السقوط إلى قاع البئر، وهـــو من المشاهد النادرة. مع هذا فإن الحوار فى النص يـــؤدى دوره

الكاشف لطبيعة الشخصية كاملا، على الرغم من أنه يساق رواية عن وسيط هو هذا الزوج الذى يأخذ مكانين فى ذات الوقت: مكانه الحتمى كمشارك فى صنع الحدث، ومكان الراوى الذى ينوب عن الفتاة، وجميع الأطراف الأخرى فى رواية ما جرى.

بالنسبة للمستوى الأول (المشارك) نجده يتوسع فى وصف علاقته الأسرية القلقة وكيف كان مهانا منبوذا من أبيه واخوته.. إن هذا التوسع يفسر اعتماده على نفسه، وجرأته، وأيضا: حماقته فى الاندفاع إلى خيمة الفتاة غير مقدر لاحتمالات وعواقب خطرة، فهذا من قلة الخبرة الاجتماعية والتوازن الشعورى، وكذلك كان متحدثا لبقا له طريقته الخاصة التى اجتذبت انتباه الفتاة، وهذا -عادة- ما يعوض به الطفل الذى يشعر بأنه غير محبوب- ذاته وعزلته، إذا لم يكن عدوانيا شرسا. أما طوال الحادثة الأساسية (الضيافة - الذهاب إلى الفتاة - السقوط فى البئر - الخروج منه) فإنه لم يكن يتكلم بنفسه، ولا عن نفسه إلا قليلا جدا، ثم عاد إلى الكلام التفصيلى مع أبيه، ليؤكد المفارقة بين الكلامين.. فقد تحول الأب إلى موقف النقيض.

أما قيام الفتى بالرواية عن الفتاة/ الزوجة، فإن مرتكزه النفسى الاجتماعى أن المرأة العربية لا تتحدث إلى غريب إلا

فى حال الواجب والضرورة (كما دعت أمها الفتى إلى الضيافة، وهى أيضا استضافت الرجل الأسدى) وبصفة خاصة **فإن المرأة لا تروى حكاية زواجها لأى رجل على الإطلاق. من هنا كـــان تولى الفتى/ الزوج، تقديم الحكاية ضـــرورة فنيـــة، رجحــت السياق القصصى على التشكيل المسرحى، لأنه ليس مقبولا فى المسرح أن يتكلم شخص نيابة عن شخص آخر يستمع إليـــه،** ولكن الفتى الزوج فيما انتقى من أوصاف الفتاة/ الزوجة، ومـــا ذكر من عباراتها، توسع فى إيراد العبارات التى تفوهـــت بـــها كبديل للحوار المباشر، كما أنه انتقى تلك الجمل/ الشتائم التـــى وجهتها إليه بصفة خاصة. وهذا الانتقاء يكشف عـــن مزاجـــها الحاد وشخصيتها القوية، كما يدل على عدم تهاونها فى موقـــف مضطرب لم تقبل المساومة عليه، بما يؤكـــد حرصـــها علـــى كرامتها الأنثوية، **وهذه هى العبارات الحوارية التـــى تضمنـــها السياق الحكائى، وهى عبارات مسرحية تقال فى المواجهة:**

- **ما رأينا كالعشية قط فتى أجمل منك، ولا أكمل خلقا.**
- **ويحك! هل لك أن تدخل هذا الستر على... إلخ.**
- **من هذا؟**

قلت: الضيف.

- **إياك، فلا حياك الله.**
- **لا حسن خبرك، اخرج لعنك الله.**

- **اذهب، لا صحبك الله.**
- **ارتق. لعنك الله! فلولا أن يقص أثرى معك، غدوة، لوددت أنها قبرك.**

هذا الحوار ليس يكشف عن الحادثة، وإنما يكشف عن دخيلة الشخصية التى تقوله، وطبيعتها المشاكسة، ويعمق إحساس المتلقى بالبعد الشاسع ما بين الموقفين فى البداية (هذه الشتائم القاسية) والنهاية (الزواج).

وأخيرا..

فقد استخدم الراوى/ الزوج صيغة "قال" سبع مرات. والموقع الذى تأخذه يختلف عن الموقع الذى تسند فيه الصيغة إلى تاء المتكلم/ الفاعل (قلت). فهذه الأخيرة تتصدر جملته الحوارية، التى يتلفظ بها فى مواجهة شخص آخر. أما "قال" – كما جاءت فى الأماكن السبعة فإنها تستخدم كأداة قطع، فكأن الراوى ينهى مرحلة من الحدث، ويستريح قليلا، ليستجمع فكره، ويستأنف الحكى. وهذا الحكى وإن كان استمرارا فى الزمان، فإنه يعبر عن نقلة، أو مرحلة جديدة، أو زاوية لم تطرح من زوايا الحكاية، إنه –تماما– يقوم بدور القطع المشهدى، فى إطار الفصل المسرحى المكون من عدة مشاهد، وقد كان الراوى حريصا على أن يتمهل عقب كل مأزق، لنستوعبه، قبل أن يفتح الطريق إلى التغلب عليه.

النصّ الثانى

الوجه .. والقناع

- **من كتاب:** الفَرَجُ بعد الشِّدة.
- **المؤلف:** القاضى التَّنُوخى.
- عاش بين عامى ٣٢٧ - ٣٨٤ هـ.
- عاش بين البصرة، وواسط، وبغداد، وتولى القضاء فى أكثر من مكان، وكان نديما لبعض أمراء آل بويه.
- جمع مادة كتابه هذا "الفرج بعد الشدة" من أخبار تاريخية، ونوادر، وطرائف وقصص وحكايات شعبية متنوعة، تبدأ جميعها بوصف الشدّة، ثم يعقبها الفرج، وهذا يوازى تركيب فن القصة، والمسرحية (التقليدية) حيث تبدأ بعرض "الأزمة" ثم يأتى: "الحل".
- مفهوم "الفرج" عند القاضى التنوخى يتأسس على إدراك فنى، ولا يتطابق دائما مع أحكام الدين أو القيم..
- الغائب الحاضر فى هذا النصّ هو الخليفة هارون الرشيد، وإذا ذُكر الرشيد ذُكر البرامكة...

ما أبعاد العلاقة بين هذين القطبين؟



النـــصّ

عن إسحاق بن إبراهيم الموصلى[1]، قال:

لم أر قطُّ مثلَ جعفرَ بنِ يَحيى بن خالدٍ البرمكى: كانت لـــه فُتُوَّةٌ، وظَرف، وأدب، وحُسن غناء، وضربٌ بالطبل، وكان يأخذ بأجزل حظَ، من كل فنّْ، فحضرتُ بابَ الرّشيد يومـــاً، وكـــان الرشيد نائماً، فوافى جعفرُ، فقلت له: إنّه نائم، فرجع، وقال: سِرْ بنا إلى المنزل، حتّى نخلوَ جميعاً بقيّة يومنا، فأُغَنِّيك، وتغنّيَنـــى ونأخذَ فى شأننا، من وقتنا هذا.

فقلت: نعم.

فسرنا إلى مجلسه، فَطَرَحْنا ثيابنا[٢]، ودعا بالطعـــام، فأكلنـــا، وأمر بإخراج الجوارى، وقال: لِيَبْرُزْنَ، فليس عندنا من نَحْتَشِمُهُ[٣].

فلمّا رُفع الطعام، وجىء بالشراب، دعا بقميـــصِ حريـــرٍ

---

(١) إسحاق بن إبراهيم الموصلى زينة الموســيقى والغنـــاء فـــى عصـــر الرشيد، وكذلك كان أبوه، وكان من ندماء الخليفة.

(٢) طرحنا ثيابنا: تخلصنا من الزى الرسمى الذى يدخلان به إلى مجلـــس الخليفة.

(٣) احتشم: استحيا، أو تهيّب.

فلبسه، ودعا لى بمثله، ودعا بِخَلُوق(٤)، فتخلَّق، وخلَّقنى، وجعل يغنينى، وأغنّيه.

وكان قد دعا الحاجب، فتقدّم إليه أن لا يأذن لأحد من النّاس كلّهم، وإن جاء رسول أمير المؤمنين، فَأعلِمْهُ أنّى مشغول، واحتاط فى ذلك، وتقدّم فيه إلى جميع الحجّاب والخدم.

ثمّ قال: إن جاء عبدُ الملك، فأذنوا له، يعنى رجلاً كان يأنس به، ويمازحه، ويُحضِرُهُ خَلْواتِه، ثمّ أخذنا فى شأننا.

فبينما نحن على حالة سارّة، إذ رُفِع السِّتْرُ، فإذا عبدُ المَلِك بنُ صالحٍ الهاشميُّ قد أقبل، وغَلِطَ الحاجب، فلم يفرّق بينه وبين عبد الملكَ الّذى يأنس به جعفر.

وكان عبد الملك هذا من جلالة القدر والتقشّف، على حالة معروفة، حتّى إنّه كان يمتنع من منادمة الخليفة، على اجتهادِ من الخليفة أن يشرب معه قدحاً واحداً(٥)، فلم يفعل، ترفّعاً.

فلمّا رأيناه مقبلاً، أقبلَ كلّ واحد منّا ينظر إلى صاحبه،

---

(٤) الخلوق: الطّيب، والأنواع النادرة من عطور ذلك العصر.

(٥) المقصود: قدح من النبيذ. وكان البعض يستبيح شربه، والبعض يترفع عنه، والبعض يحرّمه.

وكاد جعفر أن تنشقّ مرارتُه غيظاً.

وفهم الرّجل حالنا، فأقبل نحونا، حتّى صار إلى الـرّواق[٦] الذى نحن فيه، فنزعَ قلَنْسُوَته، فرمى بها معَ طْيلَسَانِه[٧] جانباً، ثمّ قال: أطعمونا شيئاً.

فدعا له جعفرُ بطعامٍ، وهو منتفخٌ غيظاً وغضباً، فأكل، ثـمّ دَعَا برِطْلٍ فشربه.

ثمّ أقبل على المجلس الّذى كنّا فيـه، فـأخذ بعِضَـادَتَى[٨] الباب، ثمّ قال: أشركونا فيما أنتم فيه.

فقال له جعفر: ادخل. فدخل فدعا له بقميصِ حريرٍ وخَلوق، فلبِس، وتخلقَّ، ثمّ دعا برِطْلٍ، ورطل حتّى شرب ثلاثةَ أرطـال، ثمّ اندفع يغنّينا، فكان -والله- أحسنَنا غناءً.

---

(٦) الرواق (بضم الراء وكسرها) سقيفة أو مظلة تتقدم الحجرات وتقـوم على أعمدة.

(٧) الطيلسان: رداء كالعباءة يلبس كشعار رسمى للدخول على الكبراء، وهو محدد للوظائف، وكذلك القلنسوة، غطاء الرأس الرسمى لفئات محددة.

(٨) عضادتى الباب، مثنى عِضادة (بكسر العين) وهو الإطـار الخشـبى المثبت بالجدار، ما نطلق عليه: حَلَق الباب.

فلمّا طابَت نَفْسُ جعفر، وسُرِّىَ عنه ما كان به، التفت إليه، وقال: ارفع حوائجك.

فقال: ليس هذا موضع حوائج.

فقال: أقسم عليك، لتفعلنَّ.

ولم يزل يلحّ عليه حتّى قال له: أمير المؤمنين واجدٌ[9] علىَّ كما قد علمتُ، فأحبّ أن تترضّاه.

قال: فإن أمير المؤمنين قد رضِىَ عنك، فهاتِ حوائجَكَ، كما أقول لك.

قال: علىَّ دين فادِح.

قال: كم مبلغه؟

قال: أربعة آلاف ألف درهم.

قال: هذه أربعةُ آلافِ ألفِ درْهم، فإن أحببَتَ قَبْضَها، قَبَضْتَها الساعةَ، فإنه لا يمنعنى من إعطائك إيَّاها، إلا أن قَدْرَك يَجِلُّ عندى أن يَصِلَك[10] مثلى، ولكنى ضامن لها، حتى تُحمَلَ لك فى غدٍ، من مالِ أمير المؤمنين، فَسَلْ أيضا.

---

(٩) من الموجدة (بكسر الجيم): الغضب.
(١٠) الصلة: العطية والهبة والهدية، مما يعطيه الأعلى للأقل.

قال: تُكَلِّمُ أميرَ المؤمنين حتّى يُنَوِّه[11] باسم ابنى.

قال: وَلاَّه أميرُ المؤمنين مصرَ، وزوّجــه ابنتــه الغاليــة، وَمَهَرَها عنه ألفى ألفِ درهم.

قال إسحاقُ: فقلت فى نفسى، قد سَكِرَ الرجلُ -يعنى جعفر-.

فلما أصبحنا، حضرتُ دار الرشيد، فَإذا بجعفَر بين يديــه، ووجدت فى الدارَ جَلَبةً، فإذا بأبى يوسفَ القاضى ونظرائه، وقد دُعِىَ بهم، ثم دُعِىَ بعبد الملك وابنه، فدخلا على الرشيد.

فقال الرشيد لعبد الملك: إن أمير المؤمنيــن كــان واجِــداً عليك، وقد رَضِىَ عنك، وأمر لك بأربعةِ آلافِ ألــفِ درهــم، فخذها من جعفَر الساعةَ.

ثم دعا بابنه، وقال: اشهَدوا علىَّ أننى قد زوجتــه ابنتــى الغالية، وَمَهْرتُها عنه أَلْفَىْ ألفِ درهم، ووليتُه مصر.

فلما خرج جعفر سألته عن الخبر: فقال: بَكَّــرْتُ إلــى دار الرشيد، فحكَيتُ له جميعَ ما جَرَى حرفا حرفا، ووصفــت لــه

(11) ينوِّه: يقال: نوّه بفلان، أو باسمه: شَهَرَهُ، ورفع ذِكره، وعظَّمه.

دخولَ عبد الملك وما صنع، فعجِبَ منه، وَسُرَّ بِهِ.

فقلت له: وقد ضمنتُ له عن أمير المؤمنين ضمانا.

فقال: ما هو؟ فأعلمته.

فقال: نَفِي له بضَمانِك، وأمر بإحضاره، فكان ما رأيت.



هذا مشهد استثنائى، بمعنى أن له خصوصية، فليس من اليومى المألوف، فى نمط الحياة لواحد من أهم -إن لم يكن الأهم- أقطاب عصره. إن الدراما تتولد من طبيعة هذه اللحظة الاستثنائية، حين يحدث شىء غير متوقع وغير مألوف- فى سياق النظام اليومى المقرر أو المألوف. ولكن الخطأ فى مثل تلك اللحظة الاستثنائية التى تضع قاعدة الموقف كله، وتؤسسه، يجب أن يكون خطأ إنسانيا محتملا، أى ممكن الحدوث، بحيث لا نشعر أنه مفتعل أو مدبّر لبلوغ هدف، أو إبلاغ رسالة. وهذا ما كان، فكثيرا ما يحدث أن نردد اسم شخص معين، فيذهب ظن المستمع إلى شخص آخر يحمل نفس الاسم، أو ما يقاربه. وهذا النوع من اللبس والتداخل كثيرا ما اتخذ ذريعة لتأسيس مسرحية أو فصل أو مشهد كوميدى. نتوقع أن يكون القادم (س) من الناس، فإذا به (ص) ومن ثم ترتبك بل تنهار كل الترتيبات، وتتبدد الأقوال وتختلف النتائج. بل إن بعض المسرحيات (الهزلية عادة) تتمادى بأن تجعل هذا القادم بالخطأ يلزم الصمت ولا يصحح النسبة، من ثم يستمر أهل المكان على معاملته بأنه الشخص المقصود، فى حين أنه فى موقع معاكس تماما لذلك

المقصود.. وهكذا.. أما تركيب العلاقات فى هذا النــــصّ فقــد تأسس على عدة أمور/ مبادئ مسرحية ساعدت علـــى تحديــد مسار المشهد الذى تحرك على خط وسط بين الملهاة الســاخرة، والمأساة الأخلاقية. ويمكن أن نلاحظ:

أولا: المعرفة الصحيحة المتبادلة بين جميع الشخصيات صانعـة المشهد ومثبتة أركانه، ومانحته معناه ومغزاه، يستوى فى هــذه المعرفة الدقيقة من ظهر بشخصه (على المسرح) ومن أشير إليه ولم يظهر؛ وبناء على هذه المعرفة تحددت "مقامات" كل منـــهم وموقعه. فالخليفة، ووزيره صاحب تفويضه وحـــامل أختامـــه المؤتمن على دولته، ومطربه الخاص وأحد ندمائـــه، وصـــالح الهاشمى، وصالح الآخر، الذى لم يظهر، ولكن صفته ومكانه أو دوره فى مثل هذه المجالس معروف..

إن هذه المعرفة المتبادلة الصحيحة لم تكن تسمح بأن يكون الخطأ من داخل المجموعة، فكان لابد من إشراك عنصر إضــافى (هامشى التأثير والحضور) لكنه الذى جعل من الخطأ الاستثنائى أمرا ممكنا. وهكذا تحمّل الخدم والحرس ومن إليهم "وزر" هــذا الإحراج العظيم الذى وقع فيه الوزير. إن الأمـــور هنـــا تبـــدو طبيعية تماما، ومحتملة بدرجة عالية، فهؤلاء الأتبـــاع (الخـــدم

والحرس) يعرفون أن هذا "المنزل" (الذى قد يكــون فـــى مكـــان منعزل عن المدينة تماما، وقد يكون مكانا خاصا بـــالوزير فـــى طرف من حدائق أحد قصوره، بعبارة أخرى: هذا المنزل ليـــس محل إقامة الوزير الدائمة) إنما أعد ليوم راحة الوزير ولهوه مـــع خاصة أصدقائه، ومن ثم فمن الطبيعى أن يعطى الوزيـــر إذنـــه (مقدما) لشخص يناسب حاجته إلى المرح والغناء والشـــراب. إن طلب الوزير صحيح، وإن ما تبـــادر إلـــى فـــهم الحاشـــية هـــو الصواب، ولكن (مصادفة ما) دفعت بصالح آخر إلى الحضـــور، فلما أعلن عن اسمه الموافق لاسم الآخر، لم تتبادر ذرة من الشـك فى أنه المقصود (فقد ذكر الوزير اسمه، وهاهو ذا قـــد حضـــر) وهكذا حدث تصحيح الخطأ عند رجال الحراسة، الذى كان -فـــى الوقت نفسه- تخطيىء الصواب، ومن ثم كانت المشكلة.

ثانيا: اتساع مسافة الاختلاف الأخلاقى والسلوكى بين صـــــالح الحاضر، وصالح الغائب. إن ذلك الغائب مجـــرد واحـــد مـــن الظرفاء الذين يحسنون منادمة الكبراء وحفظ أســـرار حياتـــهم الخاصة، ومجاراتهم وتحملهم فى لحظات عبثهم... إلـــخ، فـــهو أحد النكرات، فى حين يتمتع الآخر بإمكانات مناقضـــة: فـــهو هاشمى من بيت الخلافة، وتدل شواهد الحال على أنه أكبر مـــن

الخليفة سنا (وكذلك أكبر من جعفر) كما أنه يحتفظ لنفسه بمسافة خاصة وسلوك خاص، فلم يقبل (فى السابق) أن يكــون ضمــن جلساء الخليفة نفسه (والمقصود بالطبع جلساء المنادمة وليـــس مجالس الرأى وتقرير أمور الدولة) لأنه لا يستبيح شرب النبيـذ، وليس من اللائق -فى آداب مجالسة الخلفـــاء- الــترفع علـــى سلوكياتهم الخاصة.

ثالثا: التوقيت الذى أدخل فيه صالح الهاشمى إلى مكان خلـــوة جعفر وصديقه الموصلى. لقد جاء فى "اللحظة القاتلة" التـــى لا تحتمل أى تأويل، ولا يمكن الإفلات من مغبة نتيجتـــها، كـــان الرجلان (الوزير والمغنى) قد ألقيا زيـــهما الرســمى، ولبســا الحرير، وتعطرا، ومدت أمامهما مائدة الشراب، وعليها النبيــذ، وأحضرت الآلات الموسيقية.. إن كل شىء محدد بصرامة، وإن دخول "جسم غريب" فى تلك اللحظة لن يكون إلاّ كارثة، وهـــذا ما أدركه جعفر قبل صاحبه، ورأى وتأكد له أن "الفجيعة" قادمــة لا ريب فيها، ولا سبيل إلى دفعها، إذ لا سبيل إلى التنصّل ممـــا هو معلن. **إنه فى "حالة تلبّس" كاملة وليس أمامه إلاّ أن يكــون "صيدا" سهلا، مكتوفا، فى شبكة هذا الصياد المتكـــبر، المعـــتز بنسبه، وبخصوصية سلوكه. وهذا التوقيــت، بـــهذا الــتركيب**

درامى فى صميمه، إذ أحكم إغلاق الموقف، وصل به إلى حائط مسدود، فليس يتوقع غير الانفجار!!

رابعا: إن هذه المعرفة الصحيحة المتبادلة بين أركان المشـــهد المسرحى (والمشار إليها في: أولا) ليس لها الحق فى أن توجـه السلوك المعلن، ولا أن تخلّ بالحقوق الرسمية للشخصيات. فـأن يشرب الوزير أو النديم فى مجلس الخليفة، فإنما يحـــدث هـذا لإدخال الأنس بالصحبة على قلب الخليفة، وهذا يتم بإذن منـــه، ولكن هذا الاقتراب من سرير الخلافة لا يعطى أى واحـد مـن هؤلاء أن يعامل الخليفة معاملة الصديـــق، أو رفيــق الســهر والشراب، فالخليفة خليفة، والوزير وزير، والهاشمى محفـــوظ المقام بحقوق قريش وهاشم. ويستطيع جعفر أن يشـــرب، وأن يعرف صالح الهاشمى أنه يشرب، ولكنه لا يملك الحق فـــى أن يعامله كرجل من العجم لا يرقى إلى نسب قريش وهاشـــم، ولا أن يعامله على أنه مجرد شخص "يتساهل" فى بعض أمور الدين أو الأخلاق.. إنه الوزير، وينبغى أن يعامل على أســـاس هـذا الوضع المقرر، وأى إخلال بهذا لا تقبله ســلطات الدولـــة، ولا تقبله آداب الحاكم، ولا تقره الطبقة صاحبة النفوذ.

معنى هذا أن صالحا الهاشمى يعرف أن الوزير الـــبرمكى



له خلوته التى يمارس فيها حريته متحررا من ضغوط وتقـــاليد العمل الرسمى، وأنه فى هذه الخلوة يشرب النبيذ ويشاهد رقـص الجوارى ويشارك بالغناء والعزف.. إن أسرار القصور تتسرب من منافذ شتى.. ولكن هذه المعرفة شىء، وإعلانها أو العمـــل على أساسها مع الشخص نفسه شىء آخر. إن صالحا الهاشـــمى لابد أن يبدى كل التوقير لوزير الرشيد، وأن يعاملـــه بـــاحترام واحتراس. كما أن الوزير يعرف أن السيد الهاشمى غير مرضىّ عنه من الخليفة (صالح نفسه أعلن هذا واستفاد من الموقف فـــى تغيير الاتجاه إلى عكسه) ولكنه لابد أن يعامله كشريف هاشمى، فى مكانة عم الخليفة.. إلخ.

بكل هذه العوامل تحددت معالم الموقف المغلق، المنضغط، الذى لابد أن يتفجر، فتتحول به الأجساد إلى أشلاء، لأن الوزير الخطير كان يقف "عاريا" مكشوفا أمـــام مـــن لا يماثلـــه، ولا يجاريه، وليس من الحادبين عليه!!

سنستبعد من تفكيرنا هل ما نقرؤه فى هذا المشهد "تـــاريخ" أو "أدب"، فليس من فرق حاسم فيما يتعلق بالســـلوك الإنســـانى والمواقف الخاصة، بل إننا سنتناول نصوصا مصدرها التـاريخ، وهدفها "التأريخ" ومع هذا تمدنا بتشكيل مسرحى متكـــامل. لـــن

نستبعد من بين الشخصيات "الموصلي" راوية الحكاية لأن حضوره يتجاوز دور الراوية، فهو الذى قدم الدليل -بمجرد وجوده- على أن اللهو كان هدف هذه العزلة، كما أنه قدم شهادته (رأيه فى وعود الوزير وأن هذا لا يصدر عن غير السكران) وأسدل الستار على المشهد، بأن التقى بجعفر وسأله كيف تمكن من تحقيق كل ما وعد به، برغم شططه، ففسر له ما لم يشاهده، **وكان اجتماع الرجلين عند رفع الستار، واجتماعهما عند إسداله إكمالا لدائرة الحدث، وإغلاقا "فنيا" للموقف. كما أن حضور "المغنى" يسبغ على المشهد المسرحى طابعا ملونا بالطرب، يؤثره الذوق العربى، ويمزجه بالأفكار والمواقف الجادة دون شعور بالتناقض أو الاضطراب، ولا شك أن "المفاجأة" التى تكشف عنها سلوك صالح الهاشمى، ومشاركته بالغناء، وأنه كان موفقا مجودا فى غنائه، فإن هذا يصنع مفاجأة مسرحية مؤثرة..**

ما طرحناه ليس إلاّ ركنا من أركان البناء الدرامى، وشرائط الموقف المسرحى، والمشهد المسرحى المتميز، ولكننا لا نستطيع إغفال الركن الآخر المتوغل فى فلسفة المسرح وبناء الشخصية. وفى هذا يخرج صالح الهاشمى من الموضوع، فقد أجاد مواجهة الموقف، إذ رفض أن "يتغنى" بالترفع والتأبّى، وأن

يستثمر السر المكشوف فيقبض مكافأة التستّر والوعد بالحفاظ على السر، لقد رأى أن أصدق وعد بالتستر أن يشارك فى هذا السر نفسه، بظرف وتهذيب، وفى المدى الذى يجمل بمثله ألاّ يتجاوزه، ولقد فطن الوزير جعفر إلى كل هذا، وقدّره قدره، فأدت الصدمة (صدمة المجاراة والموافقة) بعد الصدمة (صدمة انكشاف ما لا يجمل أن ينكشف) إلى هذا "الانبهار" بالرجل، الذى تحول إلى "انهيار" فى حدود ما بين الوزير والخليفة من حقوق وتصرفات.

هنا يأتى الركن الآخر فى اللعبة المسرحية، محددا بالعلاقة بين الخليفة والوزير، فالواقع الرسمى (المقرر) يضع كل شىء فى يد الخليفة، وليس الوزير إلاّ قناعا له، أو يدا تنوب عنه. وهذا التصور للعلاقة والمسافة يفترض، ويتطلب أن عين الوزير ينبغى أن تكون على الخليفة، فى كل تصرف يمارسه أو قرار يصدره. يمكن أن نتذكر أن وزارة جعفر للرشيد كانت وزارة تفويض، أى أن الرشيد ترك سياسة الدولة كاملة للوزير، فوضه فى إدارتها، ولكن هذا التفويض نفسه يستثنى خصوصيات الخليفة التى تتصل بحياته الخاصة وأسرته (الهاشمية) أيضا، فضلا عن أمور تتصل بنظام الحكم، كولاية العهد، واختيار قاضى القضاة إلخ. وفى هذا الوقت تخطى

الوزير حدود التفويض بأن قرر تزويج ابنة الخليفة لابن صـــالح الهاشمى، كما ضمن رضى الخليفة عن الرجل، وليس رضـــــى الخليفة أو سخطه مما يدخل فى سلطة التفويض، وبخاصـــــة إذا كان الأمر يتعلق بهاشمى من قرابة الخليفـــة. وإذًا فليـــس مـــن تفسير لهذا السلوك الذى حكم عليه الموصلى بأنه لا يجترحه إلاّ من غلب عليه السكر، ففقد الشعور بحدود ما يفكر فيـــه، ومـــا يقوله، ليس له من تفسير إلاّ أحد الاحتمالات الثلاثة:

١- أن الوزير شديد التداخل والقرب من الخليفة بحيث يعـرف تماما، وبدقة، ما يقبل وما يرفض، دون أن يعود إليه يسـتمد "التوجيه" فى كل قرار جديد.

٢- أن الوزير شديد الثقة بنفسه وبمقدرته على إقناع الخليفـــة فى أى قرار يتخذه بإرادته المنفردة، بأن هذا القرار نفســـه روعى فيه صالح الخلافة، وتوطيد سلطة الخليفة.

٣- أن الوزير هو الذى يملك ناصية الأمور الحقيقيـــة، وأنـــه صاحب القرار النهائى فى أى موضوع. أما أمير المؤمنيـــن فليس أكثر من "واجهة" تتلقى الخضوع الشكلى المظـــهرى، فهى لا تزيد عن "قناع" تتجمل به السلطة الحقيقية.. الوجـــه الحقيقى الذى يختفى وراء القناع، وهو وجه الوزير.

الوزير والخليفة: أيهما الوجه وأيهما القناع؟ هـــذه إحـــدى ألعاب المسرح الأثيرة (أو ألاعيبه) فى النفاذ إلى مواقـــع فـــى النفس الإنسانية يصعب وصفها تحديـــدا، وفـــى تنشـــيط عقـــل المشاهد وإشراكه فى إنتاج المعنى فى المسرحية، حيث تـــترك مساحة تأذن بالتأويل واستقراء الشواهد وطـــرح الاحتمـــالات وإعمال مبدأ النسبية، والانتهاء إلى الترجيح، وليـــس التقريـــر، وبكل هذا تكتسب المسرحية حيوية فائضة، ويتسع مدى العرض ليتجاوز المكتوب إلى المفهوم، والمذكور المنصوص عليه إلـــى المسكوت عنه، والمؤلف إلى المتلقى.

فكيف تحرك الراوى/ المؤلف/ الموصلى بين الوجه والقناع؟!

لقد رأى ألا يعطى قرارا حاسما قاطعاً فى الموضوع. ففـــى لحظة (أو جملة) نشعر بإمكان تجاوز الوزير لحدود سلطته، بـــل إن الموصلى نفسه يشارك فى هذا، فقد التقيا معـــا علـــى بـــاب الجناح الخاص فعرفا أن الخليفة نائم، وهنا قفز اقتراح جعفـــر باغتنام هذه الهدأة فى سرور خاص بهما. وقد وافق الموصلـــى دون تحفظ، كما سمع أمر جعفر إلى حاجبه بـــألا يـــأذن بـــأن يزعجه أى أحد: "**وإن جاء رسول أمير المؤمنين فأعلمه أنـــى مشغول**". **من المؤكد أن فى العبارة مبالغـــة، إذ لا نعـــرف ولا**

يمكن أن نعرف ما هذا الأمر الذى يشغل وزيرا عـــن مقابلـــة رسول الخليفة إليه، ولكنـــها -مـــع عـــدم التمســـك بالدلالـــة الحرفية- تعنى الشعور بالقوة، والاستهانة بالخليفة، وبخاصـــة أن هذا الكلام موجه إلى من هو فى درجة "خـــادم" أو "تـــابع" ومن الواجب عدم إظهار الاستخفاف بمصدر الســلطة أمامـــه. وقد سمع الموصلى هذا، ورواه، دون تعقيب!! ولكنــــه، مـــن جانب آخر، حين سمع هديـــر القـــرارات بالمـــال، والولايـــة، والزواج، ورأى أن الوزير قد تجاوز (الخط الأحمر) ودخل فـــى ما لا يملك، قال فى نفسه: قد سكر الرجل - يعنى جعفر!!

وقد استمر التشعيب الاحتمالى إلـــى آخـــر عبـــارة فـــى هـــذه "المسرحية المحكية"، فقد فسر جعفر للموصلى سر موافقـــة الرشـــيد على جميع ما بذل جعفر من وعود، أنـــه ذكـــر للخليفـــة ملابســـات الموقف، وغرابة المواجهة، والانهيار الذى شعر به عند قدوم الرجل، واليد التى لا تثمن عندما سايره فى صنيعـــه، حتـــى خـــالف طبعـــه المتزمت، فشرب وغنى وأكل.. لقد قدّر الرشيد حالة الحصار التـــى عاناها وزيره (المحبوب/ المدلل) وحالة الفرح الذى اكتســـح الحـــذر عندما أيقن بالنجاة.. فكأنما كان مغيّب الوعى!! ففى هـــذه الموافقـــة يتراجح النقيضان: هل كان الرشيد مستلب الإرادة أمام سطوة وزيره، فلا يملك إلاّ تنفيذ ما يراه الوزير؟ هل كان الرشـــيد رجـــلا عمليـــا

صبورا، فرأى أن لحظة الصدام "والتحجيم" غير مواتية الآن، لأنـــها ستجلب عداوة زعيم هاشمى كبير، هو فى غنى عن تحويله إلى عدو، فلم يكن أمامه غير الموافقة والتظاهر بالرضى؟ هــل كــان الرشـــيد (سعيدا) بتوسع وزيره وتجاوزه، لأنه يجد فى هذا ســـندا أو مســـتندا يستفيد منه قريبا فى الإطاحة بـــرأس الوزيـــر؟ إن لحظـــة التنويـــر (القصصية) والمنظـــر الإجبـــارى obligatory scene (المســـرحى) يفتحان باب هذه الاحتمالات، التى لن تجد دليلا قاطعا يرجح -بشـــكل نهائى- أحدها على الآخر. وهذا من شأنه أن يرتقى بدرامية المشـــهد المسرحى، والقضية فى المسرحية من أساسها.

النصّ الثالث

النَّصَّابُ والطَّمّاع

- **من كتاب:** مقامات بديع الزمان الهمذانى.
- **المؤلف:** بديع الزمان الهمذانى، المؤسس لفـن المقامـة، حتى لو كان مسبوقا بمحاولات لا ترقى إلى مستوى فنه.
- عاش بين عامى ٣٥٨ - ٣٩٨ هـ.
- تنقل بين مسقط رأسه: همذان - إحـدى مـدن فـارس الشمالية، وهراه، ونيسابور، وفيها مـات، ولـم يتجـاوز الأربعين.
- بديع الزمان أول من شكل بالنثر قصة ذات طابع هجـائى للمجتمع، وقد أرسى قواعد هذا الفن (المقامة) الذى بلغ تأثيره بلاد الأندلس، وعن طريقها أثر فى الآداب الغربيـة، فنشـط أدب العيارين والشطار، فى نزعته الواقعية الهجائية.
- مقامات بديع الزمان يرويها عيسى بن هشام، أما بطولتـها فتكون له حينا وتكون لأبى الفتح السكندرى حينا آخر. وقـد غلبت الصنعة اللغوية عليها، إذ كان من مقاصد تأليفها تعليم غريب اللغة.
- هذه المقامة مكتملة العناصر الفنيـة، وحققـت تشـكيلا مسرحيا حشد له الكاتب كل أسباب التشويق والدقة.
- عنوانها فى الكتاب: المقامة البغدادية.



النـــص

حدثنا عيسى بن هشام قال:

اشتهيت الأزاذ[1]، وأنا ببغداذ[2]، وليس معى عقـــد، علـــى نقد[3]، فخرجت أنتهز محاله[4]، حتى أحلنى الكرخ[5]، فإذا أنـــا بسوادى[6] يسوق بالجهد حماره، ويطرف بالعقد إزاره، فقلـــت: ظفرنا والله بصيد، وحياك الله أبا زيد، من أين أقبلـــت؟ وأيـــن نزلت؟ ومتى وافيت؟ وهلم إلى البيت. فقال السوادى: لست بأبى زيد، ولكنى أبو عبيد، فقلت: نعم، لعـــن الله الشـــيطان، وأبعـــد النسيان، أنسانيك طول العهد، واتصال البعد، فكيف حال أبيـــك؟

---

(١) الأزاذ: نوع من التمر الجيد (ولم أجدها فى لسان العرب).
(٢) بغداذ: بغداد.
(٣) لا أملك ما لا أحتفظ به.
(٤) محالّه: الأسواق التى يكثر فيها.
(٥) الكرخ: أحد ضواحي بغداد، وهو من أحياء "الشيعة" خاصة، ويقصـــده السواديون، أى: الفلاحين القادمين من ريف العراق فى الجنوب، وهـــم عادة من الشيعة كذلك.
(٦) أرض السواد: جنوبى العراق سميت بهذا لســـواد التربـــة، أو لكـــثرة السكان. والسوادى هو الريفى.

أشَابٌ كعهدى، أم شَابَ بعدى؟ فقال: نبت الربيع على دِمْنَتِــه[٧]، وأرجو أن يُصَيِّرهُ الله إلى جنته، فقلت: إنا لله وإنا إليه راجعون، ولا حول ولا قوة إلا بالله العلى العظيم. ومَددت يد البدار[٨]، إلى الصِّدار، أريد تمزيقَه. فقبض السوادىُّ على خَصْرِى بُجمْعِــــهِ، وقال: نَشَدْتُكَ اللهَ لا مزقْتَه، فقلت: هلم إلى البيت نُصِبْ غـــداءً، أو إلى السوق نَشْتَرِ شِوَاءً، وَالسوقُ أقرب، وطعامُــــه أطيــب. فاستَفزَّتْهُ حُمَةُ القَرَم[٩]، وعطفته عاطفة اللقَم[١٠]، وَطِمِـــع، ولـــم يَعْلَمَ أنه وقع. ثم أتينا شَوَّاءً يتقاطرُ شِواؤُه عَرَقا، وتتسايل جُـوَذَا بأُتهُ مَرقاً[١١]، فقلت: افرز لأبى زيد من هذا الشِّواء، ثم زنْ لــــه من تلك الحَلْواء، واختر له من تلك الأطباق، وانضِدْ عليه أوراق

---

(٧) الدمنة: الأثر، فتطلق على بقايا الديار، وعلى المزبلة كذلك، والمقصود هنا: القبر. ونبت الربيع على قبره، أى غطاه النبات، مات من زمـــــن ليس بالقصير.

(٨) البدار: المبادرة، السرعة.

(٩) حُمَةُ القَرَم: الحمة: إبرة اللدغ فى العقرب وما يشبهه، والقرم: الشـــهوة الشديدة إلى أكل اللحم.

(١٠) اللقَم: السرعة فى الأكل.

(١١) الجوذابة: الرغيف باللحم، أو بالدجاج، يخبز به، وينضج معه.

الرُّقاق، ورُشَّ عليه شيئا من ماء السُّمَاق[١٢]، ليأكلَه أبـــو زيــد هنيّاً، فأنْحى الشوَّاءُ بساطوره، علِى زُبدةَ تنُّـــوره[١٣]، فجعلـــها كالكُحْلِ سَحْقاً، وكالطِّحْنِ دَقاً. ثم جلس وجلست، ولا يئـــس ولا يئست، حتى استوفينا[١٤]. وقلت لصاحب الحلوى: زن لأبى زيــد من اللَّوزينج[١٥] رِطْلَيْن فهو أجرى فى الحُلوق، وأمضــــى فـــى العُرُوق، وليكن ليليَّ العُمر، يوميَّ النَّشْر[١٦]، رقيقَ القِشر، كثيف الحَشْوِ، لؤلؤى الدُّهن، كَوْكَبيَّ اللون، يـــذوب كـــالصَّمغ، قبـــل المَضْغَ، ليأكله أبو زيد هنيا، قال: فوزنــــه ثـــم قَعَــدَ وقعْــدتُ، وجرَّد[١٧] وجَرَّدتُ، حتى استوفيناه، ثم قلت: يا أبـــا زيــد مـــا أحوَجنَا إلى ماءٍ يُشَعْشَعُ بالثلج، ليقمعَ هذه الصَّارَّةَ[١٨]، ويفثأ[١٩]

---

(١٢) السُّماق: حب صغير أحمر يعد من المشهيات.
(١٣) التنور: الفرن.
(١٤) استوفينا: لم نعد نطلب المزيد من الطعام.
(١٥) اللوزنج: حلوى مثل "الملبن" المحشو باللوز.
(١٦) ليليّ العمر: صنع الليلة الفائتة – يومى النشر: قُدِّم للأكل فى نفـــس اليوم، وهذا يعنى أنه استوفى الصناعة، وحافظ على الطزاجة.
(١٧) جرَّد: شمر عن ذراعه، كما يجرد السيف من غمده.
(١٨) الصَّارة: شدة الحرّ.
(١٩) يفثأ: يخفف ويزيل أو يبدّد الشعور بحرارة الطعام.

هذه اللقمَ الحارَّة، اجلس يا أبا زيد حتى نـأتيك بَسـقَّاء، يـأتيكَ بشربةِ ماء. ثم خرجتُ وجلست بحيث أراه ولا يرانى، أنظرُ مـا يصنع، فلما أبطأتُ عليه قام السَّوادىُّ إلى حماره، فاعتلق الشَّوَّاءُ بإزارِه: وقال: أين ثمن ما أكلت؟ فقال أبو زيد: أكلتُـهُ ضَيْفـاً، فلكمه لكمةً، وَثنَّى عليه بلطمةٍ، ثم قال الشواء: هاك[٢٠]، ومتـى دعْونَاك؟ زنْ يا أَخا القِحَةِ عشرين[٢١]، فجعل السَّـوادىُّ يبكـىَ وَيحُلُّ عُقَدَهُ بأسنانه، ويقول: كم قلت لذاك القُرَيْد[٢٢]، أنـا أبـو عُبيد، وهو يقول: أنت أبو زيد!! فأنشدت:

أعْمِلْ لرزقك كلَّ آله لا تـقعدنَّ بكـلِّ حاله
وانهضْ بكلِّ عظيمةٍ فالمرء يعجزُ لا محاله



---

(٢٠) هاك: خذ.
(٢١) زن عشرين، تعنى أن النقود كما كانت بالعدّ، كانت بالوزن، حيـث يتفاوت العيار والثقل فتتفاوت القيمة، والمراد عشرون درهما.
(٢٢) القُريْد: مصغر القرد.

ولهذا التغيير فى منهج التناول للنصين السابقين ما يستدعيه مع هذه المقامة النادرة من بين مقامات الهمذانى، وهنا نوضح أن "المشهد" أو "المقام" هو أساس تكوين المقامة وجوهر شكلها الفنى، فهى دائما: موقف، محدد بالزمان والمكان والمواجهة بين التنكر والغفلة أو الانتباه. وهذا معناه أن هذه العناصر ليست "فضيلة" هذه المقامة التى تحمل عنوان: "المقامة البغداذية" من بين مقامات الهمذانى، إنما فضيلتها -فيما أرى- أن التصنّع اللغوى فيها قليل، على غير ما عودنا الهمذانى فى عرض مهارته التى تؤثر الوحشىّ والغريب المهجور من الألفاظ، وتحرص على السجع بقوة. إن التصنع اللغوى هنا مؤكد للموقف المتصنّع الزائف الذى تقوم عليه "الحادثة" فى المسرحية، وهذا واضح منذ الجملة الأولى، فبدلا من "التمر" يقول: "الأزاذ" وكذلك "بغداد" تصبح "بغداذ". إن "المحتال" سيزيّف علاقة لم تكن، حين يدعى لأحد البسطاء القادمين من الريف أنه صديق لوالده، فهذا الزيف يصاحبه حتى فى تسمية التمر، واسم المدينة، فضلا عن أنه من الصعب التصديق بأن يشتاق جائع إلى التمر فى بغداد، فالبيئة العراقية زادها اليومى الميسّر هو التمر.

وكذلك لم يكن هذا المحتال يقنع بالتمر، فما كاد يطمئـــن إلـــى سذاجة الضحية وانخداعها حتى تطلع إلى اللحم، وتذكـر علـــى الفور كم هو قَرِمٌ إليه. على أنه يتمادى فى تأكيد دناءة ســـلوكه، فلا يكفيه أن يأكل اللحم والحلوى، ويترك الآخر للصفع والدفــع، وإنما وقف ليشاهد ويهزأ، وكأن سروره لا يكتمل إلا بمشـــاهدة شقاء الآخر ومعاناته. إن هذا المدى المبالغ فى "تمكين الصفـــة" هو بطبيعته من خصائص التصوير المســـرحى للشـــخصيات، فبخيل موليير يصل المدى فى البخل، ومتردّد شكسبير "هملــت" يصل المدى فى تردده.. وهكذا، وهذا لتأكيد مبـــدأ "النمـــوذج"، ولإذكاء الصراع.

وهناك أمر آخر تتميز به هذه المقامة، وهو تطور الحدث عبر نقلات محددة، تؤدى به إلى الاكتمال. وهذا نادرا ما يتحقـــق فـــى مقامة أخرى (يحدث هذا فى المقامة المضيرية، على سبيل المثـــال) ويمكن أن نحدّد ثلاث مراحل أو أجزاء لحدث المقامة/ المسرحية:

١- عيسى بن هشام مفلس، جائع، يسعى إلى صيد ممن يمكــن استغفاله، فيقصد إلى أماكن نزول الريفيين بالعاصمة، فينتقى ضحيته، ويباشر فى إلقاء شباك الحيلة عليه. يثبت أنه الصيد المناسب، فقد كان هذا السوادى يتشكك فى أنـــه الشـــخص

المطلوب، ولكنه حين وجد ريح الضيافة والطعـــام، ابتلـــع الطعم، وسكت على تحريف الاسم، طمعا، وهكـــذا يكـــون الطمع الطريق الذى يسهل مهمة المحتال.

٢- الاجتماع على المائدة العامرة، والمبالغة فـــى الطلبـــات، وحرص النصاب على ذكر اسم الآخر، وأن تكون الطلبـــات باسمه، وفى هذا المشهد لم يكف النصاب عن الكلام حتى لا يتيح للطماع المخدوع أن يراجع الموقف، وأن يعرف أيـــن يقف، وما الاحتمالات المنتظرة.

٣- المشهد الختامى حيث تدفع الضحية الثمـــن، بعـــد أن لـــم تنفعها السذاجة، وهذا الثمن: الضرب والتهديد، ثـــم الدفـــع والطرد، فى حين كان الآخر يشاهد شامتا (وهذا من طبـــائع الصعلوك الوغد)، سعيدا بنجاح تدبيره، معزيا نفسه بأن يوما ما لابد سيجىء، لا يستطيع أن يخـــوض فيـــه مثـــل هـــذه المواقف القوية.

هذه خلاصة الحدث/ المقامة/ المسرحية/ فى مشهد مســـتمر شديد التركيز فى مداه الزمنى، وفى المكان، والشخصيات، فـــهو لا يزيد عن نصف ساعة، فى مدخل أحد المحال بالسوق، بيـــن

رجلين، وبعض المساعدين. ولأن "القـــراءة المســـرحية" بيّنـــة بدرجة كبيرة، فإن "الكتابة المســـــرحية" ســـتؤكد -عمليـــا- أن التكوين الأساسى لهذه المقامة هو تكوين مسرحى، وأن الخيـــال الموجّه لها هو خيال مشهدى لم يغفل أى مطلب مـــن مطـــالب التأليف المسرحى المتقن. غير أننا فى "إعادة الكتابة"، ســـنحول المشاعر الداخلية والوصف الســـردى إلـــى وصـــف المنظـــر المسرحى، ورصد ردود الفعـــل الحركيـــة، دون تدخـــل فـــى الصياغة، إلاّ بأقل درجة. أما الحوار فسيبقى على صيغته كمـــا فى المقامة.

المشهد الأول

المنـظر:

النصاب في السوق، يتجول بين الدكـــاكين، يســـيل لعابـــه ويتشمم أنواع المأكولات المعروضة. يقلب جيوبه الفارغة. يلمح صيده قادما يسحب حماره، ويتحسس جيبه يطمئن على نقوده:

النصاب : [لنفسه] ظفرنا والله بصيد.

النصاب : [يتهلل وجهه. يقبل على الآخر] حياك الله أبا زيد.

الطماع : [دهشا، مأخوذا، متحـــيرا] [يحـــاول أن يغـــير وجهته].

النصاب : [يعاجله حتى لا يتمكن من التفكير] [يكرر وهو يجتذب يده للسلام] حيـــاك الله أبـــا زيد.. من أين أقبلت؟ وأيـــن نزلـــت؟ ومتـــى وافيت؟ وهلمّ إلى البيت؟

الطماع : [يفقد توازنه مع سيل الكلمات، ولا يعرف مـــا يقول، غير أنه يتعلق بالجملة الأولى] لست بأبى زيد، ولكنى أبو عبيد!!

النصاب : [مستدركا بسرعة] نعم. لعن الله الشيطان، وأبعد النسيان.

الطماع : [لا يظهر عليه أثر الفهم، فيظل جامدا على حركته]

النصاب : أنسانيك طول العهد، واتصال البعد. [يحاول أن يتحبّب إليه باحتضانه، ولكن الآخر يتسمّر على جموده، مما يضطر النصاب إلى البحث عن مدخل آخر إلى تحريكه]

النصاب : فكيف حال أبيك؟ أشابٌ كعهدى، أم شابَ بعدى؟

الطماع : قد نبت الربيع على دمنته، وأرجو أن يصيره الله إلى جنته.

النصاب : [يتصنع مفاجأة الصدمة، ويتباكى] إنا لله وإنا إليه راجعون.

النصاب : [يحتاج إلى وقت لينتقل إلى فكرة أخرى، فيقرر إطالة الكليشيهات حتى يعثر على حل يطوّر به الموقف] ولا حول ولا قوة إلاّ بالله العلى العظيم.

النصاب : [يلمح التأثر على وجه الطماع، فيقرر التمادى فى هذا الاتجاه- ولأنه لا يزال يبحث عن كلام، يستعيض بالحركة فيدفع بيديه إلى طوق ثوبه يريد تمزيقه]

الطماع : [يتجاوب أخيرا مع الحركة، فيبادر إلى منع النصاب من تمزيق ثوبه] نشدتك الله لا مزقته. [فى تحرك الطماع ليحتضن النصاب يمنعه من تمزيق ثوبه -وهو ما لن يكون- يشعر النصاب بحافظة النقود المختفية، فيكتسب جرأة إضافية، وينكشف أمامه الطريق إلى استلاب ما يستطيع]

النصاب : هلمَّ إلى البيت نُصِبْ غداء، أو إلى السوق نشتر شواء.

الطماع : [حين يسمع هذا يبدأ التلفت، ويسيل لعابه لمرأى الشواء، فيسارع النصاب]

النصاب : السوق أقرب، وطعامه أطيب.

الطماع : [تدور نظراته هياما بالطعام. يتذكر اختلاف أبى زيد عن أبى عبيد – لا يهتم.. زيد عبيد.. كله أكل..]

النصاب : [يجتذبه نحو محل شواء]

الطماع : [ينجذب معه.. ويمضى.. ساحبا حماره]

المشهد الثانى

المنظر:

النصاب والطماع على جانبى مائدة عامرة بأنواع الشـواء. النادل يدور حولهما ولا يكاد تتسع حركته لخدمة غيرهما لكـثرة ما يطلب منه..

النصاب : [موجها الكلام إلى النـادل، ومكـررا الاسـم الخطأ، مصرا عليه.. أو لأنه لا يهتم بتصويبه، فهذا لن يعنى لـه شـيئا. والآخـر لا يـهتم بالتصويب أيضا، فربما حرمه هذا التصويـب من غداء مجانى يتمناه، ويشـعر بأنـه خـدع صاحبه فيه]

النصاب : افرز لأبى زيد من هذا الشواء.

النادل : [ينفذ الأمر، ويأتى مقدما الأطباق]

النصاب : زن له من تلك الحلواء [عند نقطة "له" يشـير إلى الآخر]

النادل : [يحضر الحلوى]

النصاب : اختر له من تلك الأطباق، وانضد عليـه أوراق الرقاق، ورشّ عليه شيئا من ماء السماق.

النادل : [يسمع وينفذ وكأنه "مبرمج" بحيث يتوازى الكلام والفعل]

النصاب : ليأكله أبو زيد هنيّاً

الطماع : [ينكمش وجهه كلما سمع اسمه محرفا، يحاول أن يصحح، ولكن فمه المحشو يعجز عن الإبانة، فيستسلم للسكوت. يحاول أن يخترع حركة سريعة ترفض معنى "زيد" وتقرّب معنى "عبيد". الآخر لا يهتم.. بل لا يراه]

النادل : [يقدم مزيدا من الأطباق..]

النصاب : [يتجشأ، يتأوه، يتلفت فيجد أنواعا أخرى كثيرة لم يجربها..]

الطماع : [يلاحظ الحركة فيوافقه على الاستمرار فى توجيه الأوامر للنادل]

النصاب : زن لأبى زيد.

الطماع : [يقلق مجددا من تحريف اسمه، ثم يبتسم للآخر فى بلاهة..]

النصاب : [مكملا].. لأبى زيد من اللوزينج رطلين، فهو أجرى فى الحلوق، وأمضى فى العروق، وليكن ليلىّ العمر، يومىّ النشر، رقيق القشر، كثيف الحشو، لؤلؤى الدهن، كوكبىّ اللون، يذوب كالصمغ قبل المضغ..

الطماع : [منشرح سعيد وهو يراقب هذه الأوصاف، ينقل نظره بين النصاب والنادل بودّ عظيم]

النصاب : [مكملا] ليأكله أبو زيد هنيًّا.

الطماع : [ينقبض وجهه. لأول مرة يلاحظــــه الآخـــر، فينهض يلاطفه بحركة عطف. يعود الطمــــاع إلى الشعور بالطمأنينة، ويسرع إلى اســـتئناف الأكل]

النصاب : [يتجشأ – يتحسس بطنه – ينظر إلى الطمــــاع مركزا عليه عينيه] [الأطباق تكاد تخلــو مــن الطعام]

النصاب : يا أبا زيد، ما أحوجنا إلى ماء يشعشع بـــالثلج، ليقمع هذه الصارّة، ويفثأ هذه اللقم الحارّة.

النصاب : [وهو ينهض] اجلس يا أبا زيـــد حتـــى نـــأتيك بسقّاء، يأتيك بشربة ماء.

[ينسل النصاب مغادرا محل الشواء]

المشهد الثالث

المنظر:

الطماع يجلس وحيدا، أمام أطباق فارغة، يتلفت نحو بـــاب المحل، يائسا، النادل يراقبه من بعيد.

الطماع : [يتحرك لمغادرة المكان]

النادل : [يهجم بغتة ويكتفه] أين ثمن ما أكلت؟

الطماع : أكلته .. ضيفا!!

النادل : [يلكمه، ويلطمه على وجهه]

النادل : هاك.

الطماع : [يتحسس أماكن الضرب، ويده تحرس حافظة نقوده]

النادل : أكلته ضيفا؟! ومتى دعوناك؟

الطماع : [يتطلع نحو الباب -لا يجد ما يقول- حمـــاره ينظر إليه شامتًا].

النادل : زن يا أخا القحة عشرين..

الطماع : [يبكي، ويبحث عن حافظتــه، يدفــع، يخــرج بائسا- يسحب حماره].

الطماع : كم قلت لذاك القرِيْد، أنا أبو عبيد، وهو يقــول: أنت أبو زيد!!

النصاب : [يراقب من بعيد – ينظر إليـــه وهـــو يســـحب حماره، فيقول ساخراً – فرحا بنفسه]

أعمِل لرزقك كل آله   لا تقعدنَّ بكــل حالــه

وانهض بكلّ عظيمه   فالمرءُ يعجِز لا محاله

النصاب : [يجر حماره منصرفا]

الحمار : [ينهق متجها برأسه يمينا وشمالا]



النصّ الرابع

المغفّـــل

❖ **من كتاب:** أخبار الحمقى والمغفلين.

❖ **المؤلف:** ابن الجوزى.

❖ عاش بين عامى ٥١٠ – ٥٩٧ هـ.

❖ كانت حياته ووفاته فى بغـــداد، وقــد اهتــم بتســجيل الظاهرات النفسية الخاصة، وهذا واضح من عناوين أهــم كتبه: ذم الهوى – الأذكياء وأخبارهم، وأخبـــار الحمقـــى والمغفلين الذى اخترنا منه هذا النصّ.

❖ شهرة الإمام ابن الجوزى بـــالوعظ وروايـــة الحديـــث أساسًا، ولكن ثقافته الواسعة وحافظته القوية استدرجته إلى التأليف فى مثل هذه الموضوعات النادرة فــــى الـــتراث العربى.

❖ بطل هذه المسرحية المحكيّة اسمه الذى يعرف به: ابـــن الجصّاص (الجصّ هو الجير) وكان تاجر جواهر، واســـع الثراء جدا، (وهو الذى خرّب خزانة مصر فـــى عصـــر

خمارويه، بتنظيمه حفل زواج "قطر الندى" من الخليفة العباسى).

❖ شهرة ابن الجصاص فى المصادر القديمة أنه أحمق مغفل. ولكنه موفق جدا فى تجارة المجوهرات!!. هذه القصة/ المسرحية/ الموقف- تؤكد حماقته وغفلته، ولكنها حماقة "جبارة" تكشف عن مجازفة محسوبة، وبصر عجيب بطبيعة العصر وطبائع الرجال الذين يعمل بينهم.. إنه "مغفل" من طراز خاص.





النـــــصّ

وقد نُقل عن ابنِ الجصَّاص ما يدل على أنه كـــان يقصِـد التَّطَابُع، لا أنه كان بهذه المثابة. عن عليٍّ بن أبى على التنوخى عن أبيه قال: اجتمعت ببغداد سنة ست وخمسين وثلاثمائة مـــع أبى على بن أبى عبد الله بن الجصاص، فرأيتُهُ شيخاً حسناً طيِّبَ المُحاضرة، فسألته عن الحكايات التى تُنسَبُ إلى أبيه، مثل قولـه خلف الإمام حين قرأنا (ولا الضالين) فقال: أى لعمـــرى، بـدلاً عن: آمين، ومثل قوله -أراد أن يقبل رأس الوزير، فقيل لــــه: أفيه ذهب؟ فقال: لو كان فى رأس الوزير خَرَا لقبّلته!!، ومثـــل قوله وقد وَصَفَ مصحفاً بالعتق[1] فقال: كِسْرَوى!

فقال: أما أىْ لَعَمَرْى ونحو هذا فكذب، وما كان فيه علامـــة تخرجه إلى[2] هذا، وما كان إلاّ من أدهى الناس، ولكنـــهُ يطلـق

(١) هذا مثال على الغفلة عجيب. فإذا كان أهل العراق أو فارس إذا أرادوا أن يصفوا شيئا (ماديا) أو (نادرا) بأنه قديم. قالوا "كسروى" أى يعـــود إلى عصر كسرى!!. فكيف يوصف مصحف قديم بهذا الوصف؟!

(٢) أى أنه لم يكن ذلك الأبله الذى يخلط ويرسل الكلام فى غير موضعـه. هذا قول ابنه!!

بحضرة الوزراء قريباً مما يُحكَى عنه لسلامة طبع كـــان فيـــه، ولأنه كان يحب أن يصور نفسه عندهم بصورة الأبلـــــه ليأمَنَـــه الوزراءُ لكثرة خَلَواته بالخُلفاء فَيَسْلَمُ عليهم. وأنا أحدثك عنه حديثاً حدثنا به، تعلم معه أنه كان فى غاية الحَزْم، فإنه حدثنى فقال:

إن أبا الحسن بن الفرات لما ولى الوزارة قصدنى قصـــــدا قبيحا، فأنفذ العمال[3] إلى ضياعى، وأمر بقبض معـــــاملاتى[4]، وبسط لسانه بثلبى وتنقصنى فى مجلسه.

فدخلت يوما داره فسمعت حاجبه يقول وقد وليـــــت[5]: أى بيت مال يمشى على وجه الأرض ليس له من يأخذه؟

فقلت: إن هذا من كلام صاحبه وإنى مسلوب.

وكان عندى فى ذلك الوقت سبعة آلاف ألف دينـــــار عينـــا وجواهر، سوى ما يحتويه عليه ملكى. فسهرت ليلتى أفكر فـــى أمرى معه، فوقع لى الرأى فى الثلث الأخير، فركبت إلـــى داره فى الحال فوجدت الأبواب مغلقة، فطرقتها.

---

(٣) العمال: كبار الموظفين.

(٤) قبض المعاملات: تعطيل المشروعات والأعمال.

(٥) ولى: خرج أو غادر المكان.

فقال البوابون: من هذا؟

قلت: ابن الجصاص.

فقالوا: ليس هذا وقت وصول، والوزير نائم.

فقلت: عرفوا الحُجَّاب أنى حضرت فى مُهِمٍّ.

فعرفوهم.

فخرج إلى أحدهم، فقال: إنه إلى ساعة ينتبه فيجلس.

فقلت: الأمر أهم من ذلك، فنبهه وعرفه عنى.

فدخل وأبطأ ساعة، ثم خرج وأدخلنى إلى دار، حيث انتهيت إلى مرقده وهو جالس على سرير له، وحواليه نحو خمسين فراشاً وغلمان كأنهم حفظة، وهو مُرْتاعٌ قد ظن أن حادثةً حدثَتْ، وأنى جئته برسالة الخليفة وهو متوقع لما أُورِدُهُ.

فقام فرفعنى[٦]، وقال: ما الذى جاء بك فى هذا الوقت؟ هل حدثَتْ حادثةٌ أو معك من الخليفة رسالة؟

قلت: خير!! ما حدثتْ حادثةٌ ولا معى رسالة، ولا جئت إلا

---

(٦) رفعه: تعنى أجلسه فى مكان يليق بقدره ظنا بأنه قادم برسالة من الخليفة.

فى أمر يخصُّنى ويخص الوزير، ولم تصلح المفاوضة فيـــه إلا على خلوة.

فسكن.

وقال لمن حوله: انصرفوا.

فمضوا.

وقال: هات.

قلت: أيها الوزير إنك قد قصدتنى أقبح قصد، وشرعت فـــى هلاكى وإزالة نعمتى، وفى إزالتها خروج نفسى، وليـــس عـــن النفس عِوَضٌ، ولَعَمرْى إنى أسأتُ فى خدمتك، وقد كان فى هـذا التقويم بَلاغٌ وُجِد عندى، وقد اجتهدت فى إصلاحك بكــــل مـــا قَدِرْتُ عليه، وأَبْيتَ ألاَ الإقامةَ على إيذائى، وليس شىء أضعـف فى الدنيا من السِّنَّوْر، وإذا عُويَنتْ فى دُكـــــان البقـــال وظَفِـــر صاحبُها بها ولَزَّها إلى زاوية ليخنقَها وثبتْ عليه فَخَدَشَتْ وجهه وبدنه ومزقتْ ثيابه وطلبتْ الحياةَ بكل ما يمكنها، وقد وجـــــدت نفسى معك فى هذه الصورة، ولست أضعفَ من السِّنَّوْر بطْشـــاً، وقد جعلت هذا الكلام عُذْراً بيِّناً، فإن نزلت تحت حكمـــــى فـــى

الصلح، وإلا فَعَلَيَّ وَ عَلَيَّ، وحلفت أيمانا مغلظة لأقصدنَّ الخليفةَ الساعةَ، وَلأُحوِّلَنَّ إليه من خزائنى ألفـــىْ ألــف دينــارٍ عَيْنــاً وَوَرِقاً[٧]، ولا أصبحُ إلاّ وهى عنده، وأنت تعلم قدرتى عليـــها، وأقول خذ هذا المال وسلِّم ابنَ الفُرات إلى فـــلان واْسَــتَوْزِرْهُ، وأذكر له أقربَ من يقع فى نفسى أنه يجيب إلى تقليده ممن لـــه وجه مقبول ولسان عذب وخط حسن[٨]. ولا أعتمـــد إلاّ علـــى بعضُ كتابِك، فإنه لا يفرق بينك وبينهم إذا رأى المال حــاضراً، فيسلمك فى الحال. ويرانى المتقلد[٩] بعينِ من أخذه وهو صغـيرٌ فجعله وزيراً، وغرم عليه هذا المال الكثير، فيخدمنى، ويتدبّـــر برأيى، وأُسلِّمُك إليه، فيفرغُ عليك العذابَ حتى يأخذَ ألفىْ ألـــفَ الدينار منك بأسرها، وأنت تعلم أن حالك تَفِى بهذا، ولكنك تفتقر بعدها، ويرجع المال إلىَّ، ولا يذهب منه شـــىء، وأكــون قــد

(٧) العين: الذهب - والورق (بكسر الراء): الفضة.
(٨) من دهاء الرجل أنه بعد تقديم الرشوة للخليفة، فى مقابل القبض علـــى الوزير الذى يترصده ويُغرى به، سيطلب إخضاعه للمحاسبة، ويقــترح وزيرا جديدا يشعر أن الخليفة يميل إليه أو لا يجد ما يمنع من إســـناد المنصب إليه.
(٩) أى الذى تقلد منصب الوزير.

أهلكتُ عَدُوِّى، وشفيْتُ غيظى، واسترجعتُ مالى، وَصفَتْ نعمتى، وزاد مَحَلِّى بصرفى وزيراً وتقليدى وزيراً[10].

فلما سمع هذا الكلام سقط فى يده.

وقال: يا عدو الله! أوَ تستحلُّ هذا؟

قلت: لست عدو الله، بل عدو الله من استحل منى هذا الذى أخرجنى إلى الفكر فى مثل هذا، ولِمَ لا أستحل مكروه من أراد هلاكى وزوال نعمتى؟

فقال: أو إيش؟

فقلت: أو تحلف الساعة بما استحلفك به من الأيمان المُغَلَّظة أنك تكون لى لا علىّ فى صغير أمرى وكبيرة، ولا تنقص لى رسماً ولا تغير لى معاملة، ولا تدسس على المكاره، ولا تشر لى فى سوء أبداً ظاهراً ولا باطناً.

فقال: لعنك الله فما أنت إلا إبليس! والله لقد سحرتنى.

واستدعى دواة عملنا نسخة يمين فأحلفته أولا بها ثم حلفت

(١٠) ارتفعت مكانتى لأننى طردت وزيرا من منصبه، ووضعت آخر مكانه!!

له، فلما أردت القيام قال: يا أبا عبد الله لقد عظمت فى نفسى وخففت ثقلا عنى، والله ما كان المقتدر[11] يفرق بين كفاءتى وبين أخس كتابى مع المال الحاضر، فليكن ما جرى مطويا.

فقلت: سبحان الله.

فقال: إذا كان غدا فصر إلى المجلس لتر ما أعاملك به، فنهضت.

فقال: يا غلمان بأسركم بين يدى أبى عبد الله.

فخرج بين يدى نحو مائتى غلام، وعدت إلى دارى.

ولما طلع الفجر واسترحت جئته فى المجلس، فعرفنى الذين كانوا بحضرته، وعرفهم ما جرى من التفريط التام، وعاملنى بما شاهده الحاضرون، وأمر بإنشاء الكتب إلى عمال النواحى بإعزازى وإعزاز وكلائى وعمالى، وصيانة أسبابى وضياعى.

فشكرت الله وقمت.

فقال: يا غلمان بين يديه!

فخرج الحجاب يجردون سيوفهم بين يدى والناس يعجبون، ولم يعلم أحد سبب ذلك.

---

(١١) المقتدر: الخليفة العباسى.

هنا، فى هذا النصّ، الشخصية أكثر حضورا وأقوى، وهذا ما يدل عليه سياق الحدث فى ذاته، فقد راج القول بأن ابن الجصّاص، برغم ثروته التى يصعب حصرها، ونجاحه العجيب فى تجارة المجوهرات، ليس أكثر من شخص ساذج، فيه بلاهة واضحة، وتعثر فى التعبير يدل على تفكير مضطرب، وجهاز عصبى غافل. ولكن ابنه الذى وافق على صواب نسبة بعض أخطاء السلوك إلى الأب، رفض بقوة تهمة البلاهة، وقرّبها إلى "التباله" أى التظاهر بالبلاهة، وجعل من هذا التباله ضربا من الذكاء العملى الذى يلائم بين "الوسط" و"النمط" المطلوب للتعامل معه، فإذا كان العصر يغلب عليه طابع المكيدة، والغدر، والدهاء، والخيانة، والتزوير، فإن وجود هذه الصفات فى أى شخص ينافس ليجد لنفسه موطِئَ قدم فى الصفوف الأولى لن يكون مما يلفت النظر أو يعطيه أفضلية على سواه، أو خصوصية تؤدى إلى إيثاره. إن عكس هذه الصفات هو المطلوب، ولكن عكسها سيكون مطلوبا على سبيل التبرك والتماس الرضا، وليس على سبيل التعامل. ولنتصور عكس تلك الصفات المذكورة.. إن العكس الإيجابى لها يليق بالقاضى،

والفقيه، والمحدّث، وليس مما يطلب فى التاجر، لأن العمل فـــى مجال الثروة (ويالها من ثروة) لابد أن تحرسها صفات أخـــرى. من هنا آثرا ابن الجصّاص -كما يدّعـــى ولـــده- أن يتظـــاهر بالبلاهة، ليضرب كل العصافير بحجر البلاهة وحده، لأنه يعنى أنه ليس يتساهل فى مسائل الربح والبيع والشراء وحسب، وإنما لأنه (أيضا) مأمون بالضرورة على حفظ ما يمكن أن يتنـــــاهى إليه من أسرار القصور، حيث لن يدرك مرامى ما يسمع، وقد لا يستطيع إعادته إلى من يفكر فى نقله إليه، وهذه أهم مطالب، أو شروط الدخول إلى مجالس الكبراء.

لقد تطوّع الابن برواية حادثة محددة، ليؤكد أن تلك الصفـات السائدة بكاملها: (المكيدة والغدر والدهاء... إلخ) كانت متحققة فـى أبيه، أى أنه كان شخصية كاملة فى استعدادها للتعامل مع العصر بمطالبه ومنطقه، وقد كشف عن هذه القـــدرة ذات ليلـــة رأى أن تبالهه لم ينفعه، وأن مصالحه ومكانته مهددة، وأن إبراز مخالبـــه هو الممكن الوحيد - تلك الليلة. وقد أبرز هذه المخـــالب بـــأداء ومنطق قوى، حفظ له خط الرجعة، بحيث لا يتحول إلى "شـخص آخر"، سيكون هو المناسب الآن، ولكنه ليس المناسب فى كل آن. والخلاصة التى نريـــد تأكيدهـــا أن هـــذه الحادثـــة (العارضـــة/

الاستثنائية) جاءت لتؤكد وتقدم البرهان على وجـــود المســتوى الآخر، الخفى، والمناقض تماما، للمستوى المعلن.

هى مسرحية شخصية إذًا، حتى وإن اعتمدت ظاهريا على حادثة.

يبقى لدينا أمر آخر يستحق أن نشير إليه، وهو أن قراءتنـــا المسرحية لهذا النصّ لن تتجاوز حدود هذا النص وبنْيَته إلى مــا نعرف، أو يمكن أن نعرف، من أخبار بلاهة ابن الجصّــاص أو تبالهه، أو الحظ الذى يحالفه دون أن يبذل أى جهد(١٢). إن هــذه الأخبار الطريفة، التى يصعب تصديق بعضها منتشرة فى كتابىْ القاضى التنوخى: "الفرج بعد الشدة"، و"نشوار المحاضرة"، وفى أخبار الدولة الطولونية، وفى هذا الكتاب الذى اقتبسنا عنه هــذا النصّ: "أخبار الحمقى والمغفلين"، لـــن نتبــعّ هــذه الأخبــار والطرائف لأننا لا نبنى حيـــاة لابــن الجصــاص، لا تعنينــا

---

(١٢) لقد صودرت ثروة ابن الجصاص ربما أكثر من مرة، ولكنه كان يســتأنف العمل فتعود ثروته كما كانت، ومما يروى من صعود نجمه وجودة حظه أنــه كان اشترى مائة حبة من الجوهر من مصر، تساوى مائة ألف، دسّــها فـــى أحمال من "التبن" حملتها الجمال حتى لا يفطن إليها اللصوص، فلما صودرت ثروته لم يهتم أحد بمصادرة مائة حمل من التبن، فلما انقضى زمن الســـجن وعاد إلى بيته رأى أحماله على حالها، فاستأذن فى استردادها، فأذن له!! ولـم تضع منها حبة واحدة!!

مصادرها قدر ما يعنينا أن نستكمل أساسها والمؤثـــرات فيـــها وطريقة تعبيرها عن ذاتها. إننا -تحديدا- نبحث عن "المســرح" متسربا فى حكايات تراثية، نرى أن صنّاعها كانوا يملكون هــذه القدرة الأدائية الخاصة، كانوا يملكون حِسًّــا دراميــا يجعلــهم يحسنون تشكيل المواقف، وتحديد أطرافها، وانتقاء الموضـــوع الذى تنقسم حوله الشخصيات صانعة هذا الموقف أو ذاك، وسبك الجمل الحوارية المتبادلة بحيث تكتسب أهمية واضحة تتجـــاوز أهمية الحوار فى سياق حكاية ليس لها هذا التشكيل المسرحى.

بكل هذه الاعتبارات.. نعود إلى قراءة هذا اللقاء التصادمى بين أحد أثرياء العصر، (ابن الجصـــاص) والوزيـــر صـــاحب الهيمنة على مقادير الدولة بعد الخليفة، وأحيانا قبل الخليفة، وهو "ابن الفرات"، الذى ولى الوزارة للخليفة المقتدر عدة مرات فـــى عصر متلاطم الثورات والفتن.

إن الصيغة المجردة كخلاصة معروضة للقاء بين الوزيـــر والتاجر، أنه إما أن تكون معى بحيث لا يلحقنى ضرر منك، بل أحصّل كل منافعى المرجوّة من نفوذك، وإما أن أعلن الحـــرب عليك صراحة، لأن الوضع لا يحتمـــل الكراهيـــة المتســـترة، والعداء الصامت. هذا موقف من مواقف "الاختيار" مارسه ابـــن

الجصاص نفسه أولا، تجاه نفسه، إذ كان يسمع عبارات طـــائرة تستهين به، بل تغرى بالقضاء على ثروته، ويتعرض أعوانـــــه لمضايقات موظفى الوزير.. فيستعين بالصمت والصبر، ولكـــن جاء وقت لم يعد لتأجيل المواجهة غير معنى الضعف الذى يعنى الاستسلام!! من هنا كان القرار، وهو أشبه بقرارات المضاربـــة فى الصفقات التجارية، تجرى محاسبة واحتمالات، ثـــم تكـــون المجازفة القابلة للربح، وإن كان احتمال الخســـارة وارداً. وقـــد حسبها ابن الجصاص، وهو يعرف أن ليس كل ما يتمناه يكـــون كما يتمناه، ولكنه عرضه فى مواجهة الوزير وكأنه لا مندوحـــة عنه؛ مرتبا خطوات العرض كالآتى:

(١) أنت أيها الوزير تستهين بى وتحرض علىّ، ولم أعد أصبر.
أنا غنى بدرجة مؤثرة، وثروتى تكملها قدرتى على التدبير.

(٢) أنت أيها الوزير لست فردا لا يمكن تعويضه، فهناك غيرك.
أنا أعرف المسالك التى تمكننى من إحداث هذا التغيير.

(٣) أنت أيها الوزير ستخسر منصبك، وكرامتك، وثروتـــك ذات المصدر المشبوه.
أنا سأتنازل -مؤقتا- عن مبلغ ضخم لشراء الخليفـــــة، لكنه سيعود إلىّ، مع مزيد الكرامة والنفوذ.

(٤) أنت أيها الوزير ليس أمامك اختيار ثالث: عدوى أنت أم صديقى؟

أنا جاهز لعداوتك وسحقك، ولكنى آثرت إعطاء الصداقة فرصة...

ولكن هذا التجريد، المنظم، المنطقى، ليس هو، أو ليس وحده، الذى يعطى هذه "الحكاية" سمتها المسرحى. إن ما يميز لغة المسرح أنها لغة "كثيفة"، تحمل العبارة الموجزة، أو الجملة العابرة من الدلالات الحاضرة، والمعانى الرمزية، والأفكار المضمنة ما يجعلها تنشر معرفة ووعيا أكثر اتساعا من ثوبها اللغوى المسوّر بالكلمات. وهذا فى حال اللجوء إلى المجاز هو ما يعنيه المجاز فى ذاته، وما يضفى من طابع برهانى على هذا الاستخدام المجازى.

إن حفيد ابن الجصاص، أو ابنه، يروى عن ابن الجصاص مباشرة، مسنداً إليه حكاية ما يرويه، فإذا صح أن اللفظ له، فتلك قدرة خاصة فيه، وإلاّ فإنها لهذا الحفيد، أو هذا الابن، وليس هذا ما يعنينا، لأن وجهتنا أن نتلمس خصوصية اللغة فى هذا النص:

إن التأنق الأسلوبى والحرص على الإيقاع وإيثار المجاز يتضح منذ البداية:

- "أمر بقبض معاملاتى، وبسط لسانه بثلبى". إن علاقة الطباق ليست فى تناقض القبض والبسط وحسب، وإنما فى أن ما سيكون مطلوبا هو عكس هذا تماما.. أى بسط معاملاته، وقبض اللسان عن ثلبه!!

- "أى بيت مال يمشى على وجه الأرض ليس له من يأخذه".

هذه العبارة مسندة إلى حاجب الوزير، وهو أقرب أتباعه إليه، فهى -بدرجة ما- صادرة عن الوزير، لأن الحاجب لا يجترئ على توجيه وصف تحريضى كهذا ما لم يتلق إشارة به من سيده. ولكن لماذا "بيت مال" وليس "خزانة" مثلا؟ ليس شرطا أن الحاجب استعمل هذا الوصف الاستعارى بالتحديد، ولكن تفضيل ابن الجصاص لذكر "بيت المال" يعنى أن الوزير ورجاله ينهبون بيت مال الدولة، وأن هذه طريقتهم ودوافعهم للتحرش به!!.

- تشبيه الفراشين والخدم الخمسين حول سرير الوزير "كأنهم حفظة" ثم قوله عقب هذا إن الوزير كان مرتاعا، و"الحفظة" كلمة أخروية، وهنا كأن الارتياع من صحوة بعد الموت. بل إن ابن الجصاص يطلب خلوة منفردة، فكأن هذا المشهد

ينتمى إلى واقع آخر، واقع "غيبى" حيـــن تحيــط الحفظـــة بالإنسان ساعة حسابه، ويرى نفسه فى خلـــوة، أو عزلـــة، مهما كان حوله من أشخاص لا تغنى عنه شيئا.

□ التوازن العادل فى سوق معنى سوء الظن المتبادل. إن ابن الجصّاص "يتطوع" بتحميل نفسه مسؤولية البدء بالإساءة إلى الوزير: "ولعمرى إنى أسأت فـــى خدمتـــك" وهـــو بـــهذا "الاعتراف" يقطع عليه طريق أن يقاطعه قائلا: "أنت يا ابـن الجصاص الذى بدأت بإظهار الاستهانة بى". على أن هـــذه الإساءة غير مؤكدة، لكنه تطوع بالإقرار بها، ليحفظ للوزير أبّهة السلطة ومعزة المقام، وهذا يتضمن أن ابن الجصّـــاص يعترف أيضا بأنه يستحق الجفاء والإبعاد الذى يعامل بـــه، "فقد كان فى هذا التقويم بلاغ وجد عندى"، وهنا، فإن المعنى المسكوت عنه: أنك أيها الوزير تماديت فى الإساءة إلىّ، ولم تقف عند الحدّ الذى يمكن لمثلى احتماله.

وهنا يضع أمثولة، أو يرسم مشهدا، يجعل من نفسه المقابل للقطة، ويجعل من الوزير إنسانا صاحب دكان، فإذا كان عـــدم التكافؤ بين الطرفين واردا، فليس معنى هذا أن "الأضعف" ليـس أمامه إلا الاستسلام. إن الحياة مطلب عزيز، والمـــال عزيـــز

كذلك، وحق الدفاع للأضعف محفوظ، وقـــد لا يقتـــل، ولكـــن إصاباته ستكون معلنة فاضحة: "خدشت" و"مزقت"!!

- إن كثافة المعنى والخبرة بـــالنفس الإنســانية، والمعرفـــة الدقيقة بطبيعة الفترة وطبائع رجال السلطة، تتجلى كلها فـــى المقطع الأخير:

فالخليفة لن يمتنع عن الفوز بالرشوة الضخمة فى نظير أن يعزلك، لأنك لا تتميز عن غيرك...

وسأرشح للخليفة من أشعر بميله إليه، وبـــهذا يـــهون عليـــه التضحية بك، لأنه سيضع مكـــانك شـــخصا قريبـــا لنفســـه. وسأختار هذا المرشح من أعوانك، وبهذا تبدأ عمليـــة هـــدم سلطتك، ويفرح الآخر بما رفعت من شأنه، فينتقم لى منك..

- يتحرك المشهد نحو "الكوميديا السوداء" حين ينطق بـــأول جملة يعترض بها كلام التاجر: يا عدو الله! أوتستحلّ هـــذا؟ فيأتى الردّ: لست عدو الله، بل عدو الله من استحل منى هـذا الذى أخرجنى إلى الفكر فى مثل هذا!

إن "التعادل" هنا دقيق جدا، فإذا كان الوزير جاداً فى وصفه بعدو الله، فقد جاءه الرد من نفس المستوى، وإن كان يميل إلـــى

الملاينة، ويرسل الكلمة كما نقول: يا ابن الايه، اخص عليك، يا مجرم، وما إلى هذا من العبارات التى تكتسب دلالتها من السياق ونبرة الأداء، فإن الردّ يفتح الطريق إلى هذا أيضا..

- "أو إيش"؟ تكشف عن خبرة الوزير وقـــدرة المراوغــة، ودبلوماسية الحوار، فقد فهم -دون أن يقول التــاجر كلمــة واحدة فى هذا الاتجاه- أن ابن الجصاص لا يمكن أن يكون جاء الفجر، يقتحم عليه منامه، وليس معه كتاب من الخليفة، فقط ليعلن عداءه للوزير، لأن إعلان العداء لا يحتاج إلـــى كل هذا، أو إلى شيء من هذا. كان العداء موجودا بـــالفعل، وهنا نجد مقدرة رجل السياسة فى سيطرته على أعصابـــه، حيث لم يغضب، أو يرفض التهديد ويواجهه بتهديد أشـد، أو يأمر بطرد ابن الجصاص من بيته!! "أو أيش؟" عبارة باردة تؤجل اتخاذ القرار، وتريد أن تستكشف أبعاد الموقف كمـــا هو فى ترتيب هذا القادم الليلى، وتتطلـــع إلـــى "الاحتمـــال الآخر" المقابل لإعلان العداء السافر، وأن القطـــة جـــاهزة لإبراز مخالبها، وتمزيق ثياب من يقف فى طريقها، وخدشه حيثما يستطيع.

□ "لعنك الله، فما أنت إلاّ إبليس، والله لقد سحرتنى".

هذا إعلان إسقاط حالة العداء، ومراوغة إبداء الأسباب، وتغليف الإعجاب الكامل بغلاف النقص: "إبليس"، "سحرتنى".. الدلالة الشعبية معجبة، منبهرة، والدلالة الدينية هاجية لاعنة.. والمعوّل على الأداء الصوتى، والملامح التى كست الوجه فى تلك اللحظة..

غير أن هذا كله لم يكن إلاّ مقدمة للختام الانقلابى الذى تم إعلانه منذ تلك اللحظة للخاصة، وأعلن فى اليوم التالى على رؤوس الأشهاد، دون تقديم أية مسوغات. فإذا كان ابن الجصاص قد انتوى حقا أن يرشو الخليفة، وأن يضع ابن الفرات فى السجن، وأن يأتى بوزير يبدى نحوه ونحو ثروته التقدير الواجب.. فإنه قد بلغ هذا كله دون أن يبذل ماله، أو يعرض نفسه لعداء قطاع من محاور السلطة، أو يقع فى احتمال الفشل لسبب لم يكن فى حسبانه، لقد كانت لحظة القرار (المسرحية) حادة، قاطعة، مسرحية بالفعل.. واستطاع الرجل الهلامى أن يكون "عضمه زرقه" فى اللحظة المناسبة. فياله من مغفّل، لعب بأصحاب الألاعيب!!

النصّ الخامس

كابوس ليلة صيف

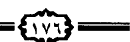
❖ **من كتاب:** الحكايات العجيبة والأخبار الغريبة.

❖ **تحقيق المستشرق:** هنس وير.

❖ محتوى الكتاب اثنتان وأربعون حكاية، هذه قطعة من الحكاية الثالثة، التى تحمل عنوان: "حديث الستة النفر" وهؤلاء الستة ممن يعانون نقصا جسديا -فيما عدا السّادس فآفته فى هواه- [أحدب، وأعور، وأعمى، ومفلوج (وهو الذى أصابه الفالج، أى الشلل) ومقطوع الشفة، وصاحب الزجاج]، وقد اجتمعوا ببلد غريب، فقبض عليهم.. وقدموا إلى ملك المدينة.. فسأل كلاً منهم عن حكايته.

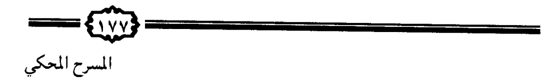
❖ هذه حكاية المفلوج، غيرنا القليل جدا من ألفاظها، مما يصدم الآداب العامة، وليس ضروريا جدا لإدراك مرامى النصّ وجمالياته.

❖ الأدب الشعبى (ومنه هذه الحكايات) ليس له مؤلف محدد، هو نتاج عام، ترتجله وتنميه الجماعة، تعبيرا عن تصوراتها، ومعاناتها، وأحلامها.



- ❖ يمكن أن تتشابه، أو تتداخل بعض هـــذه الحكايـــات مـــع حكايات من ألف ليلة، وما يشبهها.
- ❖ لم تكن الحكايات فى جملتها من أهدافنا، فقد تحدد الاختيار بالقدرة على التشخيص، وحبك المشهد، وطريقـــة التشـــكيل الفنى للكلام (الحوار) والحركة.





النـــصّ

قال: ثم إن الملك دعا بالمفلوج فقال له: مـــا اســـمك ومـــا قصتك؟ قال: أما الاسم الغالب عليّ فأبو الشعشاع، وأما حديثـــي فهو أني كنت في بعض الأيام ماشيا في حاجة لي، وإذا بعجـــوز قد استقبلتني[1].

فقالت: يا رجل! قف عليّ قليلا حتى اعرض عليك أمـــــرا فإن أعجبك فاستخير الله تعالى ثم اقضه.

فوقفت لها.

فقالت: أقول لك شيئا وأرشدك إلى موضع طيب ولا تكـــن كثير الكلام؟

فقلت هاتي.

فقالت: ما قولك في دار حسنة، وبستان قد أزهـــر، وميـــاه تتخرقن[2]، وفواكه قد أعـــدت، ونبيـــذ قـــد صفـــي، وشـــمعة كافورية[3]، ووجه مليح بعد شره[4] تعانقه إن أحسنت وفعلت ما

(١) استقبلتني: واجهتني.
(٢) تتخرقن: تتدفق وتضطرب وتصطخب.
(٣) في لون الكافور .. أي بيضاء صافية.
(٤) الشره: التطلع والشوق.

أشير به عليك؟

فلما سمعت قولها قلت: يا سيدتى، وهذا كله فى الدنيا؟

قالت: نعم هو لك إن فعلت.

قلت: كيف قصدتنى من دون الناس؟ وأى شىء أعجبك فى؟

قالت: ألم أقول لك لا تكثر الكلام بل أسكت وأمضى معى؟.

وولت ذاهبة وأنا أتبعها حرصا على ما وصفته.

ثم قالت لى: إن الجارية التى أنا ذاهبة بـــك إليـــها تحـــب الموافقة وتكره المخالفة، فإنك إن وافقتها على ما تقول وأطعتـــها فيما تفعل ملكت رقها واستعبدتها.

فقلت: لا أخالفها شيئا مما تأمرينى به.

وصرت[٥] مع العجوز حتى أدخلتنى دارا عظميـــة عاليـــة البنيان كثيرة الخدم والحشم، فلما رأونى قالوا: ما تصنع هاهنا؟

فقالت العجوز: اسكتوا عنه فإنه صانع نحتاج إليه.

فدخلت إلى ساحة كبيرة فى وسطها بستان ما رأت العيـــون أحسن منه، فأقعدتنى فى صفة[٦] حسنة مفروشة أرضها بالديبـــاج

(٥) صرت: بمعنى أنه أسلم إليها قياده، ويمكن أن تكون عامية، والقصد: سرت.
(٦) الصفة: البهو الواسع العالى المسقوف.

المثقل، فلم ألبث إلاّ هنية إذْ سمعت جلبة عظيمة، وإذا بجوارٍ قد أقبلت فى أوساطهن جارية قد أكمل الله جمالها، فلما رأيتها قمت قايما، فجاءت الجارية فجلست فى مكانها، وأنا قايم بين يديــــها، فرحبت بى وأمرتنى بالجلوس، فقعدت، فأقبلت علىّ.

وقالت: أعزك الله! هل فيك خير؟

قلت: يا سيدتى الخير كله فىَّ.

فأمرت فقدّم لنا طعاما كثيرا حسنا، فأكلنا ومع ذلك لا تهدى من الضحك، فإذا نظرت إليها تعطف(٧) على بعــــض جوارهـــا وكأنها تضحك منها، وتظهر لى المودة وتمزح معى، وقد غلبنى الشوق إليها، ولم أشك أنها عاشقة لى، وقـــد رفعـــت إصبعـــها معى(٨)، وأنها تُبلغنى مُناى.

ولما فرغت من الطعام قدمت طشوت(٩) الذهـــب والفضـــة فيها خرداذيات البلور المحكم فيها شراب يجاوز الوصف، ثـــــم

---

(٧) تعطف: تميل.
(٨) لعلها إشارة مألوفة تدل على الترحيب والموافقة.
(٩) هنا لا يعرف الفرق بين الطست (الطشت) والصّينيّة، والخرداذيـــات آنية للشرب.

أحضرت عشر جوار كالبدور بأيديهن العيدان، فجعلـــن يغنيـــن بأصوات مطربة وألحان شجية لم أر أحسن منــــهن، ثـــم إنــــها شربت رِطلا، فقمت قايما فأمرتنى بالجلوس، ثم إنـــــى شـــربت شربها قايما، فأقبلت ترمينى بالمخادّ الطرية، فلما رأيـــت ذلـــك أنكرتُهُ وحَرَدْتُ أشد الحرد[١٠]، والعجوز قايمة تغمزّنى بعينـــها، فأمسكت ولم أنطق بشيء، ولم يكفها ذلك حتى أمرت الجوار أن يفعلن كفعلها، فورد علىّ من ذلك ما كدت أن أسقُط على وجهى.

وهى تقول للعجوز: يا أمى ما رأيت شابا أكيـــس[١١] مـــن هذا، ولا أعذب منه، ولا أحلا ولا أخفّ روحا، وهذا الذى ينـــال حاجته منى ويبلغ هواه.

فلما طال ذلك علىّ خرجت لقضاء حاجة فلحقتنى العجوز.

فقالت: أبشر فقد بلغت ما تريد.

فقلت: يا سيدتى وإلى كم أصبر على هذا الصفع منها ومـــن جواريها؟

فقالت: إذا هى سَكِرَتْ نلتَ حاجتك منها، فاحذر أن تتحـــوك

(١٠) الحرد: الغضب والانفعال.

(١١) الكيس بفتح الكاف والياء: الرزانة والحلم، وأكيس: أفعل تفضيل.

وتعبس فتضيّع جميع ما عملت.

فقلت: يا سيدتى فمتى تسكر؟

قالت: نصف الليل.

قلت: عميتُ وجلال الله وإلى نصف الليل أهلك من الصفع!!.

فقالت: شد نفسك واصبر. ساعة وتطفل[١٢] لتظفر بمرادك!

فرجعت إلى الجلوس، فأمرت الجوارى وقمن لى عن آخرهن فأمرتنى بالجلوس، فجلست، وتقدمت جارية فبخرتنى بعود رطب وندّ، فتبخرت. ثم..

قالت: أعزك الله! أليس قد دخلت منزلى وصبرت على شَرْطِى، وإنّ من خالفنى طردته، ومن صبر على مزاحى بلغ ما يريد.

قلت: يا سيدتى أنا عبدك وصابر على صنيعك. ثم..

قالت: يا أخى إن الله سبحانه وتعالى قد ألهمنى باللهو وحب الطريف، وأنا فى كل يوم على ما ترى من اللذة والفرح، فمن طاوعنى على سيرتى أجبته إلى ما يهوى وقضيت حاجته

(١٢) تطفل: من قولهم طفلت الشمس أى مالت للغروب، ويكون المراد أنها بعد قليل يظهر عليها التعب وتسكن. أو من قولهم: طفل (بضم الفاء) بمعنى رقّ ولان، فالمعنى أنها بعد هذا الهياج ترق وتستسلم!!

وغرضه، ومن عصانى صفعته حتى يعمى!.

قلت: يا سيدتى أنا طوعك ولا أخرج عن أمرك.

قالت: إن كان ما قلتَ حقا فلاَ تعْصِ أمرى البتة.

قلت: لا أعصى أمرك.

وأمرت الجوارى أن يغنين ويرهجن ففعلن ذلك، ثم..

قالت لبعض الجوارى: خذى حبيبى وقرّه عينى فـــاخضبى حاجبيه وقصّى سِباله[13] وآتينى به. ثم..

قالت: قم يا قرة عينى ومهجة قلبى مع هذه الجارية.

فقمت مع الجارية متحيرا لا أدرى مـــا تصنـــع بـــى، وإذا بالعجوز قايمة خارج الباب.

فقلت لها: أعلمينى ما تريد هذه الجارية أن تصنع بى.

فقالت: ما ثم إلا خير، تصبغ حواجبك وتقص سبالك.

فقلت: أما صبغ الحواجب فهو يغسل ويذهب، وأمـــا نتــف السبال فهو يؤلم ويشقى.

فقالت العجوز: أحذر أن تخالفها فقد ظفرت بمرادك منـــها،

(١٣) السبال: يطلق على طرف الشارب من الشعر، ومقدم اللحية.

فقد هويتك وتعلق قلبها بك، وسوف تعيش باقى عمرك معها فى أحسن حال وأكمل لذة.

ثم إن تلك الجارية قعدت وخضبت حواجبى ثم بدت بنتـــف سبالى، ثم أقبلتُ على البكاء.

والعجوز تقول لى: وحياتك لتفرحن فى يومك هذا ولتبلغــن بصبرك ما لم يبلغه أحد غيرك.

فصبرت، فلما فرغت من خضاب حاجبى ونتـــف ســـبالى مضت الجارية وتركتنى العجوز موكلة بى.

فقالت: قد فرغت مما أمرت به فقد بقى لك حاجة؟

فقالت: نعم اشتهى أن تحلقى لحيته حتى يصير أمردا لئـــلا أتأذّى بخشونة شعره.

فقلت للعجوز: الله الله فى أمرى! أنا أخشى الفضيحة، فكيف أخرج على الناس؟

فقالت العجوز: أبشر فما شيئا تصطلى[١٤] به عن الخروج، فاصبر فقد بلغت مُناك.

---

(١٤) جاء فى المعجم: صلَى الشيء: نصب له الشرك، والمصلاة: شـــرك ينصب للصيد، وتستعار للحيلة والخداع.

فطاوعت الجارية فحلقت لحيتى وأخرجتنى إليها مخضـوب الحواجب منتوف السبال محلوق اللحية محمّر الوجه والخديـن، ففرحت بى وضحكت علىّ حتى استلقت على قفاها.

وقالت: يا سيدى قد ملكتنى بهذه الأخلاق الجميلة.

ثم أمرت الجوارى فغنين بساير الملاهى.

واستحلفتنى بحياتها أن أقوم وأرقص.

فقمت.

فلم تدع مخدة إلا صفعتنى بها، ولا ترنجة[١٥] ولا نارنجـة إلاّ رجَمَتْنِى بها إلى أن سقطت مغشيا علىّ من التعب والصفع.

فلما أفقت.

قالت العجوز: أعلم أن عادة هذه الجارية عجيبة، وذلك أنها لا تمكّن أحداً من نفسها دون أن تخلع أثوابه وسراويله ويبقـى عريانا لا شيء عليه، وتفعل هى كذلك فلا يبقى عليـها غـير السراويل، ثم تعدو بين يديه كالهاربة منه وهو يتبعها من مجلس إلى مجلس...

(١٥) ترنجه: المقصد أترجّه، والأترج نوع من الفواكه.

قالت: اخلع ثيابك.

فنزعتُها وتعرّت الجارية أيضا وبقيت فى سراويلها.

وقالت: إن أردت شيئاً فالحقنى.

فأقبلت أعدو خلفها وهى تخرج من مجلــس إلــى مجلــس وتدخل من آخر إلى آخر...

فوطيت موضعا رقيقا فانخسف بى، فلم أشعر إلا وأنا فـــى وسط سوق الدبّاغين ومعهم الجلود، فلما رأونى صاحوا علـــىّ وتبعونى بالجلود يصفعونى، وأنا عريانا، فلم يزالوا يصفعونـــى حتى وقعت مغشيا علىّ، فحملونى على حمـــارا وأنـــا عريانـــا مخضوب الحاجبين منتوف السبال محلوق اللحية، حتى وصلـت باب المدينة، فوافق مجيّي صاحب الشرطة.

فقال: ما هذا؟

فقالوا: يا سيدنا هذا وقع البارحة من دار فلان الوزير علـى هذا الحال، فأمر بى فى السجن، فلما كان من الغد صفعنى مائــة درّة، وأركبنى حماراً مقلوبا، وطاف بى المدينـــة ثـم نفـانى، فخرجت هاربا من بلدى مستخفيا من الناس، فحتى رأيت هؤلاء فصحبتهم، وهذه قصتى وخبرى، فضحك الملـــك مـــن حديثـــه وتعجب من قصته.



القراءة المسرحية

(١)

فى هذه القراءة المسرحية للنصّ الشعبى سنتخطّى أمرين: الانحرافات والأخطاء اللغوية والنحوية، لأننا نتعامل مع الأداء الحكائى الشعبى، حتى وإن تضمن بعض العبارات "المتقعرة"، وكذلك ننسى أول سطر فى النصّ وآخر سطر، أعنى ما يتعلق بوجود "ملك" فى هذه المدينة التى لم نعرف أين تكون، ولا يهمنا أن نعرف، لأن المعنى "الإنسانى" فى المسرحية المحكية أقوى من الدلالة المكانية، والزمانية. وهذا ما نتوقف عنده أساسا للرؤية المسرحية، وما ينطوى عليه سر تشكيلها.

وفى هذا النصّ الشعبى استبدلنا بإعادة الكتابة المسروحية – مخالفة صورة رسم الكتابة فى الصفحات، دون الإخلال بالنصّ، لا بالإضافة إلى السياق، ولا بالحذف من متنه (سوى عبارات فى ثلاثة أسطر، لا يقبل الذوق العام، ووسيلة النشر الكتابية بوضعها أمام نظر القارئ، ومعناها مما يمكن إدراكه ولا يؤثر فى المحتوى العام) من ثم اقتصر التدخل على طريقة توزيع الكلام على الصفحة، وبهذا التوزيع يتبيّن لنا أمران:

أولا: سيطرة عنصر الحوار سيطرة مطلقة، فالعبارات الوصفية الممهدة لتقبّل الحدث مختصرة جدا، وكذلك العبارات التى تلاحق الجمل الحوارية، إننا هنا أمام نصّ مسرحى صريح ومباشر، ينهض تكوينه على عبارات متبادلة بين الفتى أو الشاب المخدوع، والعجوز الداهية، مع تدخّل محدود من تلك "الجارية" العابثة إلى درجة الفظاظة والإجرام، وحاشيتها من "الجوارى" المساعدات لها، القائمات على خدمتها.

وإذا كان "شكل" الحوار مهما، وكذلك "كميته"، فقد تحقق هذان الشرطان، فالعبارات متداولة فى صيغة السؤال والجواب، وما يتشقق عنها من طرح التساؤلات، والاعتراضات، تلاحقها عبارات التهدئة، والمماطلة بتجديد الوعد.. إلخ، مما يأذن للمشهد المسرحى/ الحادثة - أن يأخذ مداه ويكتمل دون شعور بالإطالة فى غير طائل، أو المطّ الزائد عن المطلوب. أما الخاصية الداخلية الجوهرية المطلوبة فى أى حوار، فإنها متحققة كذلك بصورة وافية. وهذه الخاصية هى صدور الحوار عن "الشخصية" فى العمل الفنى، وليس عن المؤلف، بحيث يتحقق فيه الشرط الأساسى وهو أنه "فى طوع" المتكلم به، فى مستواه الثقافى والروحى واللغوى، يصدر عن تواشج قوى مع هذه

الشخصية فى كل ما تكلمت به، بحيث يدل علـــى "ثبـــات" فـــى تصور هذه الشخصية ووضوح فى إنطاقها وتحريكها فى دائـــرة العمل. ثم هناك -للحوار المسرحى- شرطان إضافيان نجدهمـــا ماثلين فى هذه المسرحية المحكية، أولهما: أن تكـــون الجمـــل الحوارية ذات علاقة عضوية بالموقف عامة، وبالجملة الحوارية التى استدعتها خاصة، بحيث تشكل العبارات الحوارية المتبادلـــة "شبكة" تأسر خيال المتلقى: القارئ/ المشاهد، فلا يغادر الموقـف أو يتمرد عليه ويرفضه. الشرط الآخر أن تكـــون كـــل جملـــة حوارية بمثابة دفعة فى اتجـــاه إحمـــاء الصـــراع وتســـخينه، والتصاعد بالحادثة فى اتجاه ذروتها. وهذا مما لا يحتـــاج إلـــى جهد كبير فى اكتشافه، ويكفى أن نتعقب العبارات التـــى قالـــها الفتى المخدوع، أو العبارات التى بدأت بها العجوز، أو كـــانت ردا على تساؤلات الفتى ومخاوفه؛ لنرى كيف تمتـــد العبـــارة وتطول فى مرحلة الأمل الطامع، وتتقاصر وتوجز مـــع تســـلل الخوف، بالنسبة للفتى المخدوع. ونرى أيضا كيف كان الأمـــر على عكس هذا بالنسبة للعجوز الداهية: ففـــى البدايـــة حيـــث الإغراء والتلويح بمتعة مجانية يطير إليها خيال الفتى ويحلم بها من واقع حرمانه وضياعه، نجد الجملة الحوارية موجزة جـــدا،

كأنها الومض الذى يضىء للحظة خاطفة، ثـــم يـــترك للخيـــال المحروم أن يستكمل الصورة من وحى حرمانه.

إن المرأة العجوز، بعد الوصف المبدئى الذى يخـــايل حرمـــان الفتى، تلجأ إلى الإيجاز الشديد فى ردها عليه:

- أبشر، فقد بلغت ما تريد.

لكنه حين يتسرب الشك والخوف إلى نفسه، فإنها تطيــــل فـــى جوابه، لتبدّد مخاوفه:

- أبشر، فما أشارت بهذا إلاّ وهى تريد ألا تفارقها إلاّ حين ينبت شاربك ولحيتك، لأنها قد علقت بمحبتك، ولم تجـــد شيئا تصطلى به عن الخروج، فاصبر فقد بلغت مناك.

أما الفتى فإنه يوجز طالما هو خارج الحدث:

- وهذا كله فى الدنيا.

فإذا بدأ الأمل/ الطمع طالت العبارة، حتى مع الخوف.

- الله الله فى أمرى، أنا أخشى الفضيحة، فكيف أخـــرج إلى الناس؟

فإذا تراجع الأمل واستشرى الخوف عادت العبارة إلى إيجازها، بل ربما استولى عليه الفعل الانعكاسى، وسكت الكلام:



قالت: اخلع ثيابك.

فنزعتها!!

أما الأمر الثانى الذى تبرزه طريقة توزيع الكلام فى تشكيل (كتابى) مسرحى، فهو أن ما ليس حوارا فى هذا النص يدخـــل على الفور فى صيغة "التوجيهات المســـرحية"، التـــى يحددهـــا الكاتب المسرحى المتمرس، وينصّ عليها، أو يضيفها مخـــرج العرض حين لا يطمئن إلى دقـــة رصـــد المؤلـــف المســـرحى للانفعالات، ومراعاة تحريك الشخصيات على الخشـــبة. **إننـــا نعرف أن "نسخة المخرج" من النصّ المسرحى تختلف عن أيـــة نسخة أخرى، لأنها تحمل على هوامشـــها، وبيـــن مشـــاهدها وفصولها، تصوراته الخاصة، التى تحـــدد الحركـــة والنـــبرة والإشارة، والمكان، والملامح، كما أنها قد توصى بحذف جملة، أو تغيير كلمة -فى بعض الحالات- إلخ.** وهذا "الحجـــم" مـــن التدخل هو الذى يؤدى إلى أمرين متناقضين، الأول أن العـــوض المسرحى ينسب -عادة- للمخرج، وليس للمؤلف، فـــإذا كـــانت مسرحية "هملت" من شعر شكسبير، فإن عروضـــها المتمـــايزة التى تحمل أسماء المخرجين هى التـــى تضـــع حـــدودا بيـــن تصورات ومستويات النظر إلى هذا النصّ الواحد. ومثل هـــذا

يقال فى مسرحية "دائرة الطباشير القوقازية" مسرحية بريخت الملحمية، وغيرها من النصوص العظيمة، التى زادتها "تصورات" المخرجين أصالة وقوة. وهنا قد تصل "حرية" تصور المخرج إلى أن يعكس (يناقض) رؤية المؤلف، فيرى أن هذه التراجيديا تنطوى على عنصر كوميدى، ومن ثم يقرؤها هذه القراءة الخاصة (المؤولة). تؤدى هذه المساحة الكبيرة المتاحة للمخرج فى التعامل مع النص فى ذاته، مع مستويات أخرى من التدخل، كاختيار الممثلين (بكل ما يستقر لكل ممثل من أسلوب فى الأداء وقدرة على استبطان الشخصية) وتحديد اتجاه المناظر المسرحية (الديكور) وسائر العمليات المساعدة: الموسيقى، والإضاءة، والإكسسوارات.. إلخ. إن هذه المساحة المتاحة لتدخل المخرج، والتى لا يكتمل "وجود" المسرحية إلاّ من خلالها، تشكك فى انتساب النصّ المسرحى إلى كاتبه، ومن ثم يتسلل التشكيك إلى أن يكون للنص المسرحى قيمة أدبية جمالية تستخلص منه بالتلقى عن طريق القراءة (التى هى وسيلة التعامل مع الكلمة) لأن نسبة عالية من هذه القيمة إنما تصل إلى المتلقى عبر وسيط آخر، هو المخرج، وبوسيلة أداء أخرى، هى الحركة على خشبة المسرح.

إن النص الذى بين أيدينا الآن هو نسخة المخـــرج، ولـــم يكن هذا غريبا على نص شعبى، لأن هذه النصوص بطبيعتـــها مصنوعة، (ولا نقول مكتوبـــة، لأن التـــداول الشـــفاهى هـــو وسيلتها فى الذيوع) للذين لا يقرؤون، الذين يتجمعـــون فـــى المقهى أو السامر أو أى مكان يشهد التقـــاء هـــؤلاء البســـطاء للترفيه وإزجاء الوقت. وإذا فإن هذا المستوى من "التأليف" تـــم إعداده بخبرة خاصة، قادرة على إثارة خيال المتلقين، ليس عـــن طريق عبارات الإغراء التى تستنفر الشعور الكامن بالحرمـــان، المتطلع إلى إرواء الرغبات القريبة، وأحلام اليقظـــة وحســـب، وإنما -بالإضافة إلى هذا- القدرة على تجسيد المشهد، وتمثيـــل الشخصيات، والعناية بالتفاصيل الصغيرة التى تقـــرب الحادثـــة المحكية إلى الواقع الماثل، أى تخرج بها من نطاق الحكاية، إلى طريقة المسرحية وقدرتها "العملية" على الإقناع، حيـــث تـــرى "بعينك" كل شىء كما تحدده الكلمات:

"أكلنا – ومع ذلك لا تهدى من الضحك"

"إذا نظرت إليها تعطف على بعض جوارها"

"حردت أشد الحرد، والعجوز قايمة تغمزنى بعينها"

"أمرتنى بالجلوس، فجلست.. فبخرتنى.. فتبخرت"

"مضت الجارية، وتركتنى العجوز موكلة بى"

"استحلفتنى بحياتها أن أقوم أرقص، فقمت"

"فلما أفقت..."

"قالت: اخلع ثيابك: فنزعتها".

هذه العناية برصد ردود الفعل، ورسم الحركـــة، وتحديـد الرابط بين أطراف المشهد -الرابط الحركى بصفة خاصة- هو من إضافات أو مطالب المخـــرج، صـــانع "تشـكيل" المنظـر المسرحى بحيث يتسق وفق منظور جمالى محدد [الميزانسـين] وقد أدى هذا إلى تراجع الوصف الخالص - الذى هـــو سـمة أساسية فى القص الحكائى - إلى الحـــد الأدنـــى، لأن رسـم الحركة فى المسرح هو البديل المناسب للوصف فى الحكاية.

(٢)

ثم نتأمل مستويات الدلالة فى هذه المسرحية الشعبية، فنجدها من الاحتشاد والكثافة والتنوع بحيث ترقى إلى طاقة الشعر، متجاوزة ما تعنيه دلالة "القصة" التى تصب عادة فى اتجاه واحد، وذلك لقربها من نثريات الواقع ومألوف الحياة، والغالب فى صناعتها أن صانع الحكاية ينتقى مفرداتها (الشخصيات والأحداث الجزئية والعبارات) بحيث توصل إلى غاية محددة. إن "الغاية المحددة" هنا لا يمكن الاطمئنان إليها، لأن لدينا غايات متعددة، بل متناقضة، ربما انتهت بنا إلى إهمال مبدأ الغاية تماما، ليس عجزا عن بلوغها، وإنما لكثرة ما يوحى به النص، وهذه سمة مسرحية/ شعرية، وليست قصصية كما بينت.

لقد أقر شهود المنظر الختامى أن هذا الرجل، الذى سقط من ارتفاع، وضرب حتى بلغ الإغماء، وشهر به على طريقة (التجريس) المعروفة، وهى ركوب الحمار مقلوبا (وجه الراكب إلى ذيل الحمار) سقط من دار الوزير. سنعلق حالة التصديق، تلك الحاسة التى لا توافق على إمكان الحدوث إلا من خلال العودة إلى مختزنات الذاكرة والبحث فى حدود الممكن، عبر وسائل المنطق والقياس على أفعال سابقة، يحكمها الواقع. بعد

هذا التعليق -وهو من خصائص الشعر أيضـــا حيـث نتقبـل القصيدة كما هي بكل مبالغاتها وادعاءاتها دون أن نفتـش عـن الواقع الممكن فيما يزعمه الشاعر ويصوره - نتساءل: إلى أيـن يتجه الحكم الأخلاقي في نهاية هذه المسرحية التـي صـورت حادثة مجافية للأخلاق؟

لقد أضمر الفتى الصعلوك الضائع انتهاز فرصـة المتعـة حين لاحت له، دون أن يفكر فـي أسـاس المنـح، واحتمـال العواقب، بل تراءت له -بالتدريج كما سنرى- كـل علامـات المخادعة، وأنه ليس أكثر من لعبة هزلية سيتم تحطيمها وإلقاؤها في المزبلة عقب انتهاء اللعب، ومع هذا غطى طمعه الشـهواني على فكره وأطاح بحذره، ولا نستطيع أن نظن أن حالـة مـن "حب الاستطلاع" أو التعرف على نمط حياة العلية في القصـور، كانت توجه ذهنه وتسيطر عليه، فليس في النص ما يغري بـهذا أو يسمح به ولو على استحياء. إن هذا الفتى الصعلـوك يمثـل الاعتقاد السائد لدى قطاعات من الطبقات الدنيـا، ورأى هـذه القطاعات في طبقة الأثرياء والكـبراء، مـن ناحيـة التـهاون السلوكي بوجه عام، والجنس والتطلع إليه بصفة خاصـة، مـع اعتقاد بأن الرجال الأثرياء والكبراء لا يملكون القدرة الجنسـية،

ولهذا فإن نساء تلك الطبقة لابد تتطلع –عبر الطبقة– إلى أولئك الصعاليك والفقراء على أنها أقدر على توفير المتعة!!

لقد التفت يوسف إدريس –بدقته الرصدية واهتمامه بعالم القرية وخصوصية مشاعر الفلاحين– التفت إلى هذا المعنى فى قصة قصيرة بعنوان: "ليلة صيف"(١٦)، فقد التقى جماعة من المراهقين فى جرن التبن على مشارف القرية للثرثرة والترويح عن أنفسهم، وكان أحدهم "محمد" يتميز بأنه أكبر قليلا، كما أنه يعمل بعاصمة المحافظة، ولهذا فإنه حين يكون الكلام عن النساء ينتزع لنفسه حق كلام العارف الخبير، من هنا أخذ يخترع مغامرات جنسية فى عمومها حدثت له فى المنصورة، تلك المدينة التى كانت "شيئا كبيرا كالجنة، وفيها خواجات لا يحصى لهم عدد، وبنات كاللبن الحليب، ونساء إفرنج، لهن ملايات لف حريرية تلمع وتلعلط، وقصب براقعهن لابد صغير دقيق مثل عقلة الإصبع، وأنوفهن لابد كحبة الفول، وأجسامهن لابد

(١٦) من مجموعته القصصية "قاع المدينة"، وعنوان يوسف إدريس، وليس مسرحية شكسبير "حلم ليلة صيف" هو الذى صنع العنوان الذى آثرته لهذه المسرحية المحكية، مع إضافة الوصف الكابوسى الذى تؤكده نهايتها. انظر فى نقد هذه القصة: الإبداع القصصى عند يوسف إدريس ص١٢٥ وما بعدها.

مصنوعة من لحم طرى، وليس فيها عظام، وإنما هى كـالملبن، تجذبه فينجذب معك، وتلحسه فيسيل لعابك من حلاوته. والرجال هناك.. لا يشبعون نساءهم، والنساء يمضغن اللبان، فيطرقع فى أفواههن الحلوة الضيقة، ويطلبن الرجال، رجال مثلنا، فلاحيـن خناشير كفحول الجاموس". إن المسرحية من هذا المنظور، مثل قصة يوسف إدريس، توصل المشاهد عاطفة الإشفاق الذى يبلـغ حد التهكم والازدراء، بفعل المساحة الشاسعة بين الواقع والوهم، بين ما يعيشه ذاك الفلاح فى القصة، وهذا الفتى الصعلوك فـى المسرحية المحكية، وبين ما يتوهم أنه يمكن أن يكـون، ومـن المحال أن يكون. وقد التقى فـلاح القصـة القصـيرة، وفتـى المسرحية المحكية فى أنهما يعيشان بفكرتهما عن الواقع البعيـد عن معاينتهما وخبرتهما المباشرة المتاحة بظروفـهما، دون أن يتمكنا من إعادة تنميط لهذا الواقع المغترب، ليسفر عما يمكن أن يكون دليل صدق فى مزاعمهما. إن "محمد" –فلاح القصـة– لا يستغرب أن تكون نساء الإفرنج فى الملايات اللف، وإن رفـع درجة تلك الملاءة فجعلها من حرير، وكذلـك لا يمـيز الفتـى المخدوع بين الطست والصينية، وكذلك يذكر من الفواكه أقلـها حظوة وحلاوة، ولكن غرابة الاسم، وضخامة الثمرة تشبه له أن هذا ما يمثل أهمية وغرابة.

هذا الفتى انتهازى متسلق، ومن باب الانتهازية انزلق إلـــى أن أصبح هزأة، وجرى له ما زعمه، وإن كنا لسنا على يقيـــن من صحة ما ادعاه. إنه فى هذا لا يختلف كثيرا عن بطل يوسف إدريس، الذى أراد أن يستعلى بمشاهداته المزعومة، فأحرجـــه المراهقون المولعون بالجنس بأن طلبوا منه الذهاب إلـــى تلــك المدينة (المنصورة) مشاة فى هدأة الليل. لقد طاوعهم مرغما، ثم -حين لاحت أضواء المدينة مع الفجر (!!) اضطر أن يعـــترف لهم بأنه اختلق ما حكى، فكان نصيبه الضرب والتهديد بـــالقتل. إن الفتى المخدوع الصعلوك لا يختلف عنه فى شىء كثير. لقــد اخترع مشهدا مسرحه بنفسه، وتولى إخراجه، ولعله صدقه كمــا صدق بطل يوسف إدريس نفسه فمضى مع جماعة المراهقيــن.. إن هذا الاختلاق المعلن لم يكن كذبا كله، لقد صدر عن تطلعات إنسان مدهوس، محروم، ناضب القدرة، يحلم بأن يتحقـــق لـــه أعظم اللذائذ وأكثرها غرابة فى غـــير جـــهد، ولا كلفـــة، ولا معاناة.. لقد عاقب المراهقون فى القصة زميلهم الذى غرر بهم، **أما صعلوك المسرحية المحكية، فإنه عاقب نفسه، بأن اســتيقظ من استرساله فى الأوهام على حقيقة وضعه، وهو أنه ضـــائع، عاجز، مفلوج.. نصف إنسان أو أقل.. وهذا وضع يجد صعوبة**

فى تقبله، وفى تفسيره، من ثم أمــده خيالــه بــهذا التصــور الكابوسى لأمنية محرومة قاربها ولم تتحقق، وانتهى منها إلى هذا الواقع المتردى الذى لا يعــرف هــل هــو بدايــة آلامــه وإحباطه، أو نهايتها.

إن الأسطر الأخيرة فى المسرحية المحكية تضعنـــا أمـــام مفاجأة مثيرة. إنه وقع من دار فلان الوزير، على هذه الحـــال. من حقنا أن ننظر إلى هذا الحادث على أنه واحد من حـــوادث معتادة، من نفس المكان، وبنفس الطريقة، والدليل فى هذا الأداء "البارد" الذى قدم به وصف الحادث إلى صاحب الشرطة، وتلـك الاستجابة الباردة التى واجه بها الخبر، إذ لم تبدر منـــه بـــادرة تعجب، ولا رغبة فى اختبار الدعوى، وصدق الصعلوك فيمـــا يزعمه. لقد أمر به فحبس، وصفع، وجرس، ثم نفـــى.. دون أن يسأل، أو يواجه بشىء، **فكأن صاحب الشرطة قد ألف مثل هــذه "المساخر" تتساقط من دور الكبراء. دون أن تعنى لـــهم شـــيئا يستحق التثبت.** وهنا نلاحظ إشارتين تصـــدران مـــن طريقـــة استعمال الأسماء. إن ناس سوق الدبـــاغين يقولـــون لصـــاحب الشرطة إن هذه وقع من "دار" الوزير، والمألوف فى مثل هـــذا المقام أن يكون مقر الوزير قصرا فخما له مهابـــة واســـتقلال،



يحيط به حرم آمن من الحدائق والأسوار، فالتعبير بدار الوزيـر يطرح أحد احتمالين: أن الصعلوك لا يفرق بين القصر والـدار، وأنه يردد اللفظ الأليف بالنسبة إليه، وهذا هو الاحتمال البعيـد، أما الاحتمال القريب فيكون أن هذه "الدار" إحدى الـدور التـى يبسط عليها الوزير حمايته، ويخصصها لحياته المتسترة، يلـهو ويلعب حين يتاح له أن يلهو ويلعب، وفى هذه الحـال وحدهـا يمكن لهذه الدار أن تمتد شرفاتها أو سقائفها حتى تجتاز سـوقا على غرار سوق الدباغين!! وربما يرجح هذا الإشارة الأخـرى، فهذه الفتاة العابثة الماجنة سميت على لسانه "جارية" وهذا اللفـظ كما يحتمل "الأمة"، يحتمل "الفتاة الصغيرة"، على أن المحصلـة واحدة فيما إذا كان هذا الوزير (المسكوت عنه) قد اتخذ جاريـة أو زوجة صغيرة (وهو كهل) فعزلها فى هذه الدار المدسوسـة بقصد التمويه فى الأحياء الوضيعة (سوق الدباغين)، فكان هـذا العبث الحاد نتيجة شديدة المرارة للعزلة، والضيـاع، والـهوان الذى تعانيه تلك الأمة، أو تلك الزوجة الصغيرة التى وفر لـها الوزير كل ألوان المتعة المادية، وتركها محاصرة بعـدد مـن الجوارى، وبتلك العجوز الخبيثة، فتفتقت آلام العزلة والـهوان عن هذه الهزلية الكابوسية، تكسر حدة التوتر، وتخفـف رتابـة

الليالى، وتستجلب شيئا من الضحك العصبى الذى راقبناه فى مسخ شكل الفتى، وتعذيبه بنتف شعر لحيته وشاربه، وضربه بالوسائد والفواكه، ثم أخيرا فى إلقائه إلى الشارع عاريا فى هيئته الممسوخة مما يستعدى عليه كل من يراه. وبهذا خرج الحادث من مستوى طلب المتعة المقرون بالقسوة وتعذيب الآخر، إذ لا تبلغ اللذة مداها إلا به Masochism إلى التلذذ بإحداث هذا التعذيب دون سبب واضح، فهو يدخل فى السادية Sadism. فإذا أمكن وصف الصعلوك بالانتهازية، فإن هذا المستوى المنحل سواء كان هذا الانحلال Degeneracy انحرافا مكتسبا، أو موروثا فإنه يدين صاحبه، ويتجاوزه إلى أن يصبح "علامة" على النوع أو الطبقة. ومن ثم فهاهنا "بصيرة" مسرحية غاية فى العمق حين اختارت الانتهازى والمنحل، ووضعتهما وجها لوجه، فى مكان معزول، يحاول كل منهما أن يفرض ما تخيله على الآخر، مستخدما كل الممكن من أنواع التأثير المظنون: السلبى المستسلم، أو الإيجابى الآمر، الناهى، الفاعل.

إن هذه المسرحية المحكية ذات وجه ترفيهى، يعكس أهم خصائص الأدب الشعبى: المغامرة، وكيد النساء، والخيال الطليق الذى يلبى بالوهم كل مطالب الحرمان، ولكنها -من وجه آخر-

هجائية طبقية اجتماعية، ربما أراد صانعها (فردا أو جماعـــة) أن يبدى تصوره للطبقة ذات السلطان وما تعج به حياتها من مفاسـد، غير أنه لم يستطع أن يتجمل نموذجه الشعبى بالبراءة من حيـــث ظن أنه لم يكن أكثر من ضحية لمؤامرة ونزوات وحشية، ولكنـــه لم يستطع أن يجد جوابا "شافيا" للدوافــــع التـــى جعلـــت الفتـــى الصعلوك ينخدع بهذه الدرجة الساذجة من الإغراء.

(٣)

إن الجانب الجديد بالعناية –من وجهة مسرحية في الصميم– أن البناء الفنى حافظ على إيقاع التوتر، وترادف بحيث لا يترك للمتلقى (السامع أو المشاهد) فرصة لالتقاط أنفاسه، أو الاستراحة إلى حكم حاسم فى النهاية المحتملة للحادثة، قبل أن يشاهد هذه النهاية المحققة. والطريف المبهر أن هذا التوتر المترادف فى شكل موجات متعاقبة ظل قرينا للمشهد الكوميدى، ممتزجا به، وبهذا جمع بين قطبين ليس من اليسير جدلهما في ضفيرة واحدة. إن المنظر الافتتاحى "يبشر" بهذا الازدواج من أول لحظة:

"ثم إن الملك دعا بالمفلوج، فقال له: ما اسمك وما قصتك؟ قال: أما الاسم الغالب على فأبو الشعشاع، وأما حديثى فهو...".

إن صعلوك المسرحية، الذى كان فتى يصلح للعبث به واستغفاله، لا يزال يراوغ، ويتجنب الكشف عن حقيقته، وكأنه يعيش بتلك الحالة التى عانى فيها فجيعة انهيار أوهامه ولا يستطيع مغادرتها، فجواب الملك ليس ردا على سؤاله، إنه لا يذكر اسمه صراحة وتحديدا كما ينبغى أن يكون الجواب، إذ

يتحدث عن "الاسم الغالب على" فمن الذى غلبه؟ ومتى كان هذا التغليب؟ ثم.. ما مسافة التناقض الباعث على السخرية بين رجل مفلوج لا يستطيع إقامة جسده، يريد منا أن نقتنع بأن الاسم الغالب عليه: "أبو الشعشاع"؟!

لقد فتح باب التوتر بالمفارقة الفاضحة بين الاسم، وما يمثله بالعيان، من ثم سنمضى معه فى حالة من "الازدواج" بين الوعود البراقة، والمعاينة القاتمة، وسيبقى هذه الازدواج المبعث المستمر للتوتر طوال المشهد، وهذا متوقع فى عمل حكائى جوهره حس تشكيلى درامى، ولكن الأهم: كيف تعاقبت موجات التوتر من بداية المشهد إلى نهايته دون أن تخمد وتتراجع، ودون أن تصطدم بحائط مسدود من اليأس يكتم أنفاس هذا التوتر، ويدفع به إلى درجة السكتة القلبية: الصفر!!

عندما تخايل العجوز للفتى بوصف ما تعده به من المتع التى تفوق قدرته على التخيل، لأنها تتجاوز خبرته بالممارسة، بمعنى أنه لا يملك "المرجعية" أو التجربة السابقة التى تعينه على إصدار حكم الإمكان أو الاستحالة، فإنه يقول جملة واحدة:

- وهذا كله فى الدنيا؟

وإذا فإن يقينا سابقا يستقر فى خبرته بالحياة بأنها لا تجـــود لمثله بكل هذا، بعبارة أخرى: لقد قسم القضية إلى قسمين: هل هذا كله فى الدنيا؟ وإذا كان، فلماذا يبذل لى تحديدا من دون النـــاس؟ ولكن العجوز الداهية تكون قد أغلقت مسالك الأسئلة المحرجـــة، بأن شرطت عليه ألا يكثر الكلام.. أن يسكت.. فسكت!!

منذ خطوته الأولى التى دخل بها إلى الدار العظيمة العاليـــة، والأمور تتحرك وفق هذا الازدواج القائم على التناقض بين المعلن والخفى من الأمر. فقد استنكر الخدم والحشم وجوده، لما رأوا من جفاوة مظهره مع مظهر المكان وقطانه. وإن صيغـــة اعـــتراض الخدم والحشم عليه لتدل على أنه دون الخدم مظهرا وسلوكا:

قالوا: ما تصنع ها هنا؟

إنه لا يعرف بالطبع، غير أن العجوز تعرف، فهى صاحبة الوعد، فإذا كان هذا الوعد حقيقة وليس كمينا، وإذا كـــان هـــذا الوعد سيكون بعد وقت قصير معلنا تشارك فى تجميله رقصات الجوارى وأضواء الشموع، وآلات العزف، وأدوات الشـــراب.. فلماذا تنزل به إجابة العجوز إلى أرض الواقع، ولا تحلق به إلى آفاق الأمنية؟

فقالت العجوز: اسكتوا عنه، فإنه صانع نحتاج إليه!!

إن "المؤلف" هنا يتحرك من أساس سيكولوجى إنسانى لا يختلف عليه، وهو أن الإنسان -أى إنسان - إذا نال - لسبب ما- ربحا ماديا أو معنويا لم يكن يتوقعه، فإنه بعد تراجع صدمة الدهشة وعدم التصديق، لا يلبث أن يعتقد -ولو بعد حين- أن ما تحقق له، ولم يحظ به سواه، إنما كان لأنه جدير بهذا التميز، وأن فيه من الخصوصية ما يستحق به مثل هذا وأكثر منه. لقد سأل العجوز من قبل: كيف قصدتنى من دون الناس؟ وأى شىء أعجبك فى؟ فلم يتلق جوابا شافيا، اختبأت العجوز وراء دعوته للسكوت. ولكن السياق يرجح أنه توقف عند طرح السؤال على نفسه، أو انتظار الجواب من غيره. لقد اعتبر أن ما تحقق له.. هو له، وسيكون من البلاهة بمكان لو أنه تخلى عن هذه الغنيمة، وتركها لينعم بها غيره، ثم إن هؤلاء القوم "العابثين" لا يستحقون منا غير هذا، وليس علينا إلا أن نصبر لنفوز.

وقد صبر، برغم كل تناقضات "الفعل"، وحركته ضد "الوعد"، بل تحديه لذاك الوعد، وفى هذا لم يكن الفتى مستسلما، كان يعانى التوتر، ويضمر التمرد والرفض، ولكن العجوز كانت تعرف جيدا متى تتدخل، ليتسرب هذا التوتر أو جزء منه،

يخفف الضغط وينعش الأمل بتحقق الوعد..

هكذا اقترن الرمى بالمخاد الطرية .. بغمز العجوز له بعينيها

وعندما اشتد الرمى، وشاركت الجوارى فيه حتى أوشك أن يسقط على وجهه، تدخلت الجارية ذاتها لتقمع ثورة اليأس، فتخاطب العجوز: يا أمى ما رأيت شابا أكيس من هذا.. ولا أعذب.. ولا أحلى.. إلخ. وبهذا تم "تأجيل" الغضب والرفض للمرة الثانية.

ولكى يقضى على احتمال غضب قادم قد يكون باترا، جاء الوعد بأن المراد يتحقق إذا سكرت الجارية!! فقد "هانت" المسألة، لأن الكأس فى يدها، فمهما كانت درجة تعودها.. لابد أن تصل حد السكر!!

تهبط درجة التوتر إلى أدنى ممكن بهذا الوعد التقريبى، الذى يتأكد بأن تقوم الجارية فتبخره بأزكى رائحة (الند) فهذه مقدمة لإعلان القبول.. غير أن، مؤشر التوتر لا يلبث أن يعود إلى التصاعد من داخل هذا المشهد نفسه، وتدلى الجارية بعبارة ذات دلالات متراكمة:

تبدأ بعبارة هى دعاء للتحبب والتكريم: أعزك الله – وهذا يستبقى الأمل.



تذكره بأنه، الآن، فى منزلها–وهذا توجيه للخضوع والخوف.
وأنه صبر –فيما سبق– على شرطها– وهذا يستبقى الأمل.
وأنه إذا خالفها.. سيطرد. وهذا إغراء بالخضوع وتخويف.
وأن الاستمرار فى الصبر على (المزاح) سيوصله إلى ما يبتغى – وهذا إغراء بمزيد من الخضوع..

وقد كان..

فقد بدأت عملية التشويه لهيئة وجهه، ثم تجريده من ثيابه.. لقد كان قد تم تعطيل فكره تماما، أصبح مثل ثور حلبة المصارعة حين يتكاثر عليه المصارعون، وقد قاوم، وطارد، وهاجم.. ثم.. حين أثخنته الجراح.. لم يعد ممكنا إلا أن يرى السيف يخترق عنقه إلى مهجته.. فلا يحرك ساكنا.. لقد انتهى الأمر.

وانفجر التوتر الأخير عند أبى الشعشاع، فى لحظة كوميدية، تعود بنا إلى تلك "الحالة" التى بدأ فيها يعلن عن الاسم الغالب عليه.. أى القناع الذى يخفى به حقيقة اسمه.. الذى لم نستطع أن نعرفه.. ولن نستطيع.

النصّ السادس

كَــفّ ومِعْصَــم

❖ **من كتاب:** المستجاد من فعلات الأجواد.

❖ **المؤلف:** القاضى التّنُوخى.

❖ سبقت الإشارة إليه فى النصّ الثانى من كتابه: "الفــرج بعد الشدة".

❖ فى هذا الكتاب يجمع طرائف أهل الكــرم والأريحيــة وأقاصيص تعتمد على مواقف من حياتهم، ولعله بهذا يردّ على كتاب "البخلاء"، أو يبرز الجانب المقابل للبخل، فــى بعض النفوس.

❖ مادة الكتاب تعتمد على التجميع من مصادر أقــدم مــن عصر المؤلف..

❖ والحكاية التى معنا لها مناسبة، فقد ساق سوء الحظ أحـد الطفيليين أن يجد نفسه أمـــام الخليفــة المــأمون، فــأمر بعقوبته. كان إبراهيم بن المهدى -عم الخليفـــة، وأحــد المشهود لهم بروعة الغناء وصناعـــة الألحـــان- كــان

حاضراً، فأشفق على الطفيلى، من ثَمَّ تدخّل، فحكى لأمير المؤمنين المأمون حكايته الطريفة، فى مقابل أن يعفو عن هفوة الطفيلى.. وقد كان.

❖ المستغرب من هذه الحكاية أنه ليس فيها ما يســتغرب!! هل لأننا نشاهد أمثالها -مراراً- فى الروايات الســينمائية القديمة؟!



النـــــصّ

حكى إبراهيم بن المهدى – قال:

خرجت يوما متنكرا أنظر إلى سكك بغـــداد، فاســتهوانى التفرج، وانتهى بى المشى إلى جناح[1] شممت فيه روائح طعــام وأبازير[2] قد فاحت، فتاقت نفسى إليها، ووقفت لا أقــدر علــى المضىّ، فرفعت بصرى فإذا بشباك، وإذا خَلَلَهُ كفٌ ومعصم مــا رأيت أحسن منه، فوقفت حائرا، ونسيت روائح الطعـــام بذلــك الكف والمعصم، وأخذت فى إعمال الحيلة إلى الوصول إليه.

فنظرت، وإذا خياط قريب من ذلك الموضع، فتقدمت إليـــه وسلمت عليه، فرد على فقلت: يا سيدى لمن هذه الدار؟ فقــال: لرجل من البزّازين[3]. قلت ما اسمه؟ قال: فلان بن فلان. قلـت: أهو ممن يشرب النبيذ؟ قال: نعم، وأحسب أن اليوم عنده دعوة، وليس ينادم إلا تجارا مثله مستورين[4].

---

(١) الجناح: الروشن، أو ما عرف بعد ذلك بالمشربية، أو الفراندا.
(٢) الأبازير: صنوف العطارة التى تكسب الطعام رائحته المشهية.
(٣) البَزّ (بفتح الباء):نوع من الثياب، فالبزاز بائع الثياب.
(٤) المستور: المتباعد عن الشهرة، فهو من الطبقة المتوســطة، صغــار التجار، وستدل رفاهيته على أنها طبقة ميسورة.

وبينما نحن فى الكلام إذا أقبل رجلان نبيلان راكبان. فقال: هؤلاء ندماؤه، فقلت: ما اسماهما وما كناهما، فقال فلان وفلان، فحركت دابتى فلحقتهما.

فقلت: جعلت فِدَاكُما، قد استبطأ كما أبو فـــلان أعــزه الله. وسايرتهما حتى أتينا الباب، فدخلت ودخلا.

فلما رآنى صاحب المنزل معهما لم يشك أنى منهما بسبيل، فرحب بى وأجلسنى فى أفضل المواضع، ثــم جــىء بالمـــائدة ونقلت إليها الألوان، فكان طعمها أطيب وألذ من ريحها. فقلـــت فى نفسى: هذه الألوان قد مَنَّ الله علىَّ ببلوغ الغرض منها، بقى الكفُ والمِعْصَم!! ثم جىء بالوضوء فغسلنا، ثم نقلنا إلى مجلـس المنادمة، فإذا أشكل[٥] مجلس وأظرفه فى سائر أموره، وجعـــل صاحب المنزل يلطف بى ويقبل علىّ فى الحديث لظنـــه أنـــى ضيف لأضيافه، وهم لى على مثل ذلك يظنون أن إكرامه لـــى عن معرفة متقدمة وصداقة. حتى إذا شربنا أقداحا فخرجت علينا

---

(٥) جاء فى المعجم: شَكَّل الثمر: أينع بعضه، وأشكلت المـــرأة شـــعرها: عقصته من أطرافه، والأشكل: ذو اللونين المختلطين.

جارية كأنها غصن بان، فى غاية الظرف وحسن الهيئة، فَسلَّمَتْ غيرَ خجلة وَثَنَيْتُ لها وسادة فجلست عليها، وأُتِىَ بعود فأخذته وجسته أحسن جَسّ، فإذا هى حاذقة، واندفعت فغنت:

توهمها طرفى فأصبح خدها	وفيه مكان الوهم من نظرى أُثْرُ
ومر بفكرى شخصها فجرحته	ولم أر شخصا قبل يجرحه الفِكْرُ
وصافحها كفى فآلم كفَّها	فِمن لمْس كفى فى أناملها عَقْرُ

ثم اندفعت فغنت أيضا:

أشرت إليها هل عرفْتِ مودتى؟	فردت بطرف العين: إنى على العهدِ
فحِدْتُ عن الإظهار عمدا لسرها	وحادَتْ عن الإظهار أيضا على عَمْدِ

فصحت: السلام السلام(٦)!!، وجاءنى من الطرب ما لم أملك معه نفسى، فطرب القوم أيضا طربا شديدا.

---

(٦) فى بعض نسخ المخطوطة: السلاح. السلاح (بالحاء بدل الميم) وقد استنكرها محقق الكتاب الأستاذ محمد كرد على، ورأى ألا مكان لذكر السلاح، وقد أطعنا إشارته، وإن رأينا أن "السلاح" أكثر مناسبة.. إنه يطلب الحماية والنجدة، كما يقال فى زماننا: الحقونى.. النجدة.. وما إلى ذلك.

ثم غنت:

أليس عجيبا أن بيتا يضمنـــي ... وإيــاك لا نــخلــو ولا نتكلــم
سوى أعين تبدى سرائر أنفس ... وتقطيع أنفاس على النار تضرم
إشارة أفواه، وغمـــز حواجب ... وتكسيـــر أجفـــان، وكـــف تسلم

فحسدتها والله على حِذْقِها ومعرفتها بالغناء وإصابتها معنى الشعر، لأنها لم تخرج من الفن الذى ابتدأت به(٧)، فقلت: قد بقى عليك يا جارية شيء!! فرمت العـــود، وقــالت: متـــى كنتـــم تحضرون مجالسكم البُغَضَاء؟!(٨)، فندمت على ما كـــان منـــى، ورأيت القوم كأنهم تنكروا لى، فقلت فى نفسى، فاتنى جميع مـــا أملت إن لم أتلاف قصتى، فقلت: أَثَمَّ عود؟ قالوا: نعـــم فـــأتيت بعود مليح الصنعة، فأصلحت ما أردت فيه، ثم اندفعت فغنيت:

مـــا للمنـــازل لا يُجبْنَ حزينا ... أَصَمَمْـــنَ أم بَعُدَ المدى فبلينا
إن الذيـــن غَدواْ بلبّك غادروا ... وشلاً(٩) بعيْنك ما يزال معينا

(٧) لم تتجاوز "المذهَب" فى اللحن والأداء، مما يدل على خبرتها بالغناء.
(٨) تقصد أنه تجاوز حد اللياقة فى مناداتها بالجارية، وتوجيه الأمر إليــها، وليس له هذا.
(٩) الوشل: الماء القليل، والمقصود: الدموع.

غيضْنَ من عَبَراتهن وقُلْنَ لى   ماذا لقيتَ مـــن الهوى ولقينـــا

فما استتممته حتى وثبت الجارية فأكبت على رجلىَّ تقبلـهما وتقول: معذرة إليك يا سيدى، والله ما علمت مكانك، وما سمعت مثل هذه الصنعة من أحد!! وقام مولاها وجميع من كان حاضراً فصنعوا كصنيعها، ثم زاد القوم فى إكرامى وتبجيلى، فطربـــوا غاية الطرب، وشربوا بالكاسات والطاسات.

فلما رأيت طربهم اندفعت فغنيت:

أفى الله أن تمسين لا تذكريننى   وقد سجمت[10] عيناى من ذكرك الدما

إلى الله أشكو بُخْلَها وسماحتى   لهـــا عســـل منـــى وتـــبـــذل علقمـــا

فَرُدِّى مصاب القلب أنتِ قتلتِهِ   ولا تتركيـــه ذاهـــلَ العقـــل مُغـــرمـــا

إلى الله أشكو أنهـــا أجنبيةٌ[11]   وأنـــى لهـــا بالـــوُدِّ ما عشـــت مكرِما

فرأيت من طرب القوم شيئا حسبت أنهم فارقوا عقولهم، فأمسكت ساعة حتى راجعوا أمرهم وهدأت نفوسهم، ثم اندفعت فغنيت:

---

(١٠) سجم: سال.
(١١) أجنبية: يقال: هو أجنبى من هذا الأمر، أى غير متعلق بـــه، فـــهى أجنبية أى غير مشغولة به.

هـذا مِحبُّك مطوىٌّ على كَمَدِهْ ... صبٌّ مدامعه تجرى على جسده

له يد تسأل الرحمن راحته ... مما به، ويد أخرى على كبده

يا من رأى كلفا، مستهتراً[١٢] دِنفاً[١٣] ... كانت منيته فى عينه ويده

فجعلت الجارية تصيح: هذا والله الغناء لا ما نحن فيه.

وشرب القوم وبقى فى صاحب المنزل مسكة لجودة شربه، فسكر القوم وغُلِبوا على أرواحهم، فأمر غلمانه بحفظهم وإيصالهم إلى منازلهم، فانصرفوا وخلوت معه، وشرب أقداحا، ثم قال: يا سيدى ذهب ما مضى من عمرى هدرا إذ لم أعرف مثلك، ولم أحاضر رئيسا يشبهك، فبالله يا مولاى من أنت لأعرف نديمى؟ فأخذت أُوَرِّى[١٤] عليه، ويقسم علـى، إلى أن علمته من أنا على الحقيقة.

فوثب قائما على قدميه، وقال: لقد عجبت أن يكون هذا

---

(١٢) المستهتر: الشديد التعلق بالشىء.. فهو عكس ما يدل عليه الآن وصف الاستهتار.

(١٣) الدنف: الذى اشتد به المرض وشارف الموت.

(١٤) ورّى، من التورية، وهى أن تسمى الشىء بكلمة تحتمل أكثر من معنى، فتخفى ما تريد..

الفضل إلا لمثلك، ولقد أسدى إلى الزمانَ يدًا لا أقوم بشكرها، ومتى طمعت بأن تزورنى الخلافة فى منزلى، وتنادمنى ليلتى أجمع! ما هذا إلا فى المنام، فلا أتممت ليلتى إلا قائما بين يديك، إذ كنت أحقر من أن أجالس الخلافة.

فأقسمت عليه أن اجْلِسْ، فجلس، ثم أخذ يسألنى: ما السبب فى حضورى عنده، بألطف سؤال وأرق معنى، فأخبرته القصة من أولها إلى آخرها، وما سترت منها شيئا، ثم قلت: أما الطعام فقد نلت منه بغيتى، فقال: والكف والمعصم تنال إن شاء الله.

ثم قال: يا فلانة قولى لفلانة، جارية له، تنزل. ثم جعل يستدعى واحدة واحدة يعرضها على، وأنا لا أرى صاحبتى، إلى أن قال: والله ما بقى غير أمى وأختى، والله لينزلن. فعجبت من كرمه وسعة صدره، فقلت: جعلت فداك، ابدأ بالأخت قبل الأم، فإنى أحتشم[١٥] أن أنظر إلى كف والدتك. قال: حبا وكرامة. ثم نزلت أخته فأرانى كفها فإذا هى التى رأيتها فقلت: حسبك، هذه الجارية!!

(١٥) احتشم: استحى، والحشمة: الحياء.

فأمر غلمانه لوقته باستدعاء عشرة مشايخ سماهم، ثم قـــام فأخرج بدرتين فيهما عشرون ألف درهم، وحضر المشايخ فقـال لهم: هذا سيدى إبراهيم بن المهدى يخطب إلىَّ أختـــى فلانـــة، وأشهدكم أنى قد زوجتها له، وأمهرتها عنه عشرة آلاف درهـم. فقلت: لقد رضيت وقبلت النكاح. فشهدوا علينا، ثم دفع البـــدرة الواحدة إلى أخته، والأخرى فرقها على المشـــايخ، ثـم قـال: أعذرونا فهو ما حضر على مثل هذه الحال، فشكروا ودعوا لـــه وانصرفوا.

ثم قال: يا سيدى أمهد لك مهدا فى بعض البيوت فتنام مـــع أهلك؟ فأحشمنى ما رأيت من كرمه، وتذممت[١٦] أن أخلو بـــها فى داره، فقلت: بل احضر عمارية[١٧] فأحملها إلـــى مـــنزلى، فقال: ما شئت، فأحضرت عمارية، وحملتها إلى منزلى، ولقـــد حمل إلى من الجهاز ما ضاقت عنه بيوتنا على سعتها، فأولدتـها هذا الغلام[١٨].

---

(١٦) تذممت: بمعنى احتشمت واستحيت.
(١٧) عمارية: هودج يجلس فيه، أو محفّة توضع على دابة.
(١٨) ختام تقليدى يراد به أنه عاش معها سعيدا بها، وأنها وهبت لـــه مـــا يدل على سعادتها به أيضا، فالإنجاب يحمل هذه الدلالة.

القراءة المسرحية

المدخل إلى هذه المسرحية المحكية أن الراوى هو نفسه "البطل" - إن جازت هذه التسمية، وإبراهيم بن المهدى شخصية مشهورة فى تاريخ الغناء والموسيقى، وهو أخو هارون الرشيد، وعم ولديه الخليفتين من بعده: الأمين، والمأمون. وقد قام بأمر الخلافة عدة أشهر عقب مقتل الأمين وبقاء المأمون فى خراسان، الذى ما لبث أن دخل بغداد بجيشه، وطارد عمه حتى أخرجه من بعض البيوت متخفيا فى زى النساء!! فمن هذا التمهيد -وهو خارج موضوع المسرحية- نعرف أن التخفى لم يكن بالأمر الجديد بالنسبة لإبراهيم بن المهدى، ولكنه هذه المرة يتخفى واضعا قناع طفيلىّ، وكانت تلك الفترة مشهورة بكثرتهم فى بغداد خاصة حيث الثراء ومظاهر البذخ، ونعرف أيضا أنه من أصحاب الأصوات المشهود لها بالقوة والعذوبة، ويتأكد هذا فى "الأثر الانقلابى" الذى أحدثه غناؤه، إذ تحوّل بهذا الفعل المباشر (المعَاين) من شخص مطرود إلى ضيف مرغوب.

إننا فى هذا النص فى غنى عن إعادة ما سبق الاهتمام به فى نصوص سابقة، ويمكن أن نشير اختصارا إلى:



١- ثبات المكان: فالمشهد من مبتدئه إلى نهايته يتحرك بين مدخل دار هذا التاجر المتوسط، أو الذى يميل إلى الثراء، ومكان المنادمة، ومن اليسير إلغاء مدخل الحارة، وسؤال الخياط، فيبدأ المشهد على باب الدار، ثم نعرف ما جرى من خلال الحوار.

٢- اختزال الزمن إلى أقصى درجة ممكنة، فهذه "السهرة" لن تزيد عن بضع ساعات، يؤديها المسرح فى فصل واحد لا يزيد كثيرا عن ساعة واحدة.

٣- اعتمادها على الحد الأدنى من الشخصيات.. والحقيقة أنهم أربعة، "والقينة" -الجارية المغنية- وماعدا هذا نكرات عابرة.

٤- يشغل الحوار فضاء النصّ كاملا تقريبا، على أننا لم نجد ضرورة لإعادة كتابته على الطريقة التى يوزع بها الكلام على الصفحة فى الحوار المسرحى، فقد نعوّل على القارئ الذى سيفطن إلى **سيطرة الحوار، والسيطرة هنا ليست الكثرة الكمية، فهذا أيضا متحقق، ولكن السيطرة تعنى أن أهم التحولات فى المسرحية كانت تحدث عقب كلام، وليس عقب حادث خارجى طارئ، أو تغيّر فى الأشخاص، مثلا.**

لقد تفجر الموقف، وتم تجريد الطفيلى الواغل من كرامـــة الضيافة عقب عبارة ألقاها فى عجلة، دون مراقبة لطبيعة المكان وعلاقته به (علاقته الظاهرية المنتحلة) إذ قال، موجها كلامـــه للجارية: قد بقى عليك يا جارية شيء!!

فهذه العبارة قد تقبل من أمير له مقام الســيادة، يطلــب مــن جارية مملوكة له تغنى بين يديه، ولكن أركان المشهد المسرحى:

أن هذه الجارية ماهرة فى أداء اللحن والغناء بشهادة الضيف نفسه.

وأن هذه الجارية مملوكة لتاجر من الطبقة الوسطى، فهى لا تشعر بأنها دونه منزلة، من ثم تطالب بمعاملة تماثل معاملته لأهله.

وأن هذا "الضيف" الذى قدم، وشارك فى المجلـــس والطعـــام دون دعوة من رب الدار، وعلى افتراض أنـــه فـــى معيـــة الضيفين الآخرين، ليس له حق الاقتراح، فإذا تجاوز الصمت إلى الاقتراح، فلا أقل من أن يكون مهذبا فى عبارته.

من هنا كان ردّ الجارية عليه بمثابة طرد له من المجلـــس: متى كنتم تحضرون مجالسكم البغضاء؟! هـــذا بعـــد أن رمـــت العود!! وهذا ما نعنيه بسيطرة الحوار.

٥- وفى النص تماسك يصل حد السبك فى قـــالب مســـرحى

واضح الحدود. لقد بدأ برؤية عابرة لكف ومعصم، ولكنــها رؤية ملكت عليه قلبه، فرأى أن يعمل الحيلة حتى يصل إلى صاحبة الكف والمعصم. هنا جاء الحل من الصور السلوكية المختزنة لتصرفات الطفيليين، وحيلهم التى لا تنفد للدخــول إلى دور الكبراء، والنيل من موائدهم وهداياهم. إنها مغامرة محسوبة على كل حال، وأقسى ما يحتمل أن تنتهى إليــه أن يتم اكتشافه، وإخراجه!! ولعله مطمئن إلى أنه -إذا ضــاقت عليه الحيلة- يمكن أن يعلن عن هويته، ومن ثــم ينقلــب الوضع لصالحه. ولا شك أن تعلق إبراهيــم بــن المــهدى بالغناء، ومعايشته المستمرة لأهله، قد أكسبه الكثــير مــن طباعهم وترخصهم (أى تساهلهم) وتسامحهم.. ما داموا قــد حققوا متعتهم بالغناء والسماع والطعام والشراب.. حســب المنزلة التى يحب كل واحد أن يضع نفسه فيها. والمهم أنــه أخذ يحاور، ويداور، فلم تصل السهرة غايتها حتــى كــان مضيفه قد عرف حقيقته، وحقيقة سر قدومه، وحوّل الأمنية إلى واقع، وزوجه أخته ذات الكف والمعصم.. فهذه تركيبــة مسرحية محكومة بسلاسة الحدث وتدفقه بسياق (اجتمــاعى) مقبول، بل مألوف.

هذه الجوانب الفنية الأساسية لم تعد بحاجة إلى إطالة شـرح وإيضاح. وما نراه يستحق العناية هو طابعـــها الخـــاص، لأن اكتشاف "**النغمة المناسبة" للموضوع المسرحى، هو الأســـاس فى تماسك البناء، وما يتحقق له من اســـتقلال وخصوصيـــة، ومن ثم: التأثير.**

لا يغيب عن الإدراك ما بيـــن "كـــابوس ليلـــة صيـــف" – المسرحية المحكية السابقة، وهذه المسرحية المحكية عن "كـــف ومعصم" من علاقة قوية، قوة تجاذب الأضداد. إن هذا التجـاذب الضدى –بذاته– ذو طبيعة درامية، وفى مثله لا يكون التضـــاد كاملا، وإلاّ كان التنافر كاملا فى نفس الوقت، ولست أتذكر اسم الفيلسوف الإغريقى الذى قيل له إن شخصا سيئ الأخلاق (حـدّد الخبر اسمه) يودّك ويتعلق بك. فقال الفيلسوف: إنه ما كان ليفعل هذا لولا أننى أوافقه فى بعض أخلاقـــه!! فالمخالفـــة المطلقـــة، كالموافقة المطلقة، معطلة للحركة، مؤدية إلى الموت. أما نسـبية الموافقة أو المخالفة فهى التى توجد الصراع، وتؤكـــد نشـــوب التفاعل، وهو أقوى مستويات التعلق. إن الإطـــار العـــام فـــى النصين هو بذاته تقريبا، أو يمرّ بالمراحل ذاتها:

أ: الفتى الصعلوك يتجول، فيصادف عجوزا تغريه بمغامرة فـي مكان مجهول بالنسبة إليه.

أَ: إبراهيم بن المهدى يتجول، فيصادف كفًا ومعصما يغريانـه بالدخول إلى بيت مجهول بالنسبة إليه.

ب- دخل الفتى الصعلوك الدار بغير صفته، فعومل بغير ما يتوقع.

بَ- دخل إبراهيم بن المهدى الدار بغير صفته، فعومل بغير ما يتوقع.

جـ- مع كل شواهد الفشل تشبث الفتى الصعلـوك بالفرصـة السانحة، فتحمل من الهوان ما لا يحتمله مثله.

جَـ- مع كل شواهد الفشل تشبث إبراهيم بن المهدى بالفرصـة السانحة، فتحمل من الهوان ما لا يحتمل مثله.

بعد هذه الخطوات الاتفاقية الثلاث، ينتهى كل من الشخصية إلى نهاية مختلفة، بل متناقضة:

د- فقد ألقى بالفتى الصعلوك إلى الشارع على حال مزريـة أدت إلى إصابته ومعاقبته ونفيه.

دَ- أما إبراهيم فقد حظى بالقبول، والزلفى، وتزوج ممن تمنـى فى الليلة نفسها.

لماذا حدث هذا الفارق الكبير فى خاتمة الحكايـــة، برغــم التوافق فى مراحل الحكاية ذاتها، كما رأينا؟

جاء هذا الفارق من: الدافع أولا، ومن كفـــاءة الشـــخصية للدور الذى تتصدى للقيام به فى سعيها إلى الآخر، ثانيا: فـللدافع عند إبراهيم بن المهدى، برغم أن الكف والمعصم لهما رمزيـــة حسية، أو هما "الدليل" إلى الجمال الجسدى، فإنه لم يفكـــر فـــى "اقتناص" هذا الجمال، أو مخاتلة الآخرين للحصول عليه. لقـــد كان يضع على وجهه قناعا (الطفيلى الصعلوك البـــاحث عـــن الطعام والسماع المجانى) ولكنه لم يتخذ هذا القناع سبيلا إلـــى بلوغ حاجة جنسية، بل ربما كان الأمر على العكس، فإنه حيـــن أكل وطرب، نسى ما جاء من أجله فى نشوة الطـــرب، وهـــذه النشوة الرفيعة بدأت نشوة "استقبال" للطرب، ثم مـــا لبثـــت أن تحولت إلى نشوة "إرسال" للطرب، وبثه إلى الآخريـــن الذيـــن أحسنوا استقباله، وأبدوا الإعجاب به، ولقد شغله هذا -أو كـــاد- عن دافعه الأول، وأغلب الظن أنه لولا إلحاح المضيـــف علـــى معرفة حقيقة الشخص، وحقيقة الدافع الذى مـــن أجلـــه غـــامر بدخول دار لا يعرف أهلها، لكان إبراهيم قد نسى هـــذا الدافـــع الأول، اكتفاء وارتواء بما حقق من متعة السماع، ومتعة إشـــباع

الآخرين سماعا من موهبته المتفردة.

لقد تدرج المضيف -فى إعجابه- بضيفه المجـــهول، مـــن الإعجاب بالفن، إلى الانخطاف بالشخص، ومن التقرب إليه، إلى الفناء فيه. وهذا بناء مسرحى خالص، وفيه مراعاة دقيقة للفعـــل وردّ الفعل المرئى أمام المشاهد، وليس المتصـــوّر أو المتخيّـــل بالسرد القصصى:

الحركة الأولى [الإعجاب بالفن]: يا سيدى! ذهب ما مضى مـــن عمرى هدرا إذ لم أعرف مثلك.

الحركة الثانية [الانخطاف بالشخص]: وثب قائما على قدميه... ومتى طمعت بأن تزورنى الخلافة فى منزلى.

الحركة الثالثة: [الفناء فيه]: والكف والمعصم تنال إن شاء الله.

هذا التراتب النفسى المتصاعد، حسب ما يكشف الأول مـــن سر قدومه وغايته، ورصد ردّ الفعل لدى الآخر، واقتران هـــذا التطوير اللفظى والنفسى بتطوير الحركة، هو رسم مســـــرحى، وليس مجرد حكاية حال:

وثب قائما على قدميه.

لا أتممت ليلتى إلاّ قائما بين يديك.
أقسمت عليه أن أجلس.. فجلس.

ثم هذا الموقف التبادلى الحركى، حيث تمثل الجارية أمام هذا السيد، ليملأ عينيه من منظر كفها ومعصمها، ثم يصدر حكمه، لتمضى وتخلى مكانها لجارية أخرى.. هذا تصور مسرحى يقوم على تحقيق التوازن بين الثابت فى المشهد (جلوس الرجلين إلى ناحية) والمتحرك فيه (تبادل الجوارى موقع المثول) ولأن الراوية هو نفسه بطل الحادثة فإنه لم يخبرنا عن مشاعره وحركة أفكاره إبان هذا العرض المشهدى المثير.

أما الآخر -الفتى الصعلوك- فإن الدافع لديه مختلف تماما، وكذلك كفاءة الشخصية فى أداء الدور الذى تتصدى للقيام به فى سعيها إلى الآخر. فدافعه الأساسى إرواء الحرمان المادى، إلى الجنس وإلى الطعام. وهو بتركيبه العضوى -الذى لم يصفه صانع الحكاية الشعبية- لا يملك إمكانات المقاومة لما أنزل به من تشويه حسى وهوان نفسى. لقد اختاره صانع الحكاية، أو اختارته العجوز وَفْق صفات وشروط دقيقة، أولها أنه يعانى الحرمان، ولا تبدو عليه سمات التوثب وحضور الفكر، ثم: تكوينه الجسدى الذى لا يبلغ به حد العنف والقدرة على

المقاومة. وهذا ما ظهر جليا فى ردود أفعالـه الغاضبـة التـى تتوقف فى منتصف الطريق إلى الرفض والتمـرد والمقاومـة، واستمرار الطمع فيما لا يجد من الشواهد ما يدل على إمكانـه، حتى نزلت به -فى تردده- القاصمة!!

فإذا كان تاجر الطبقة الوسطى الميسورة تدرج فى تلطفـه مع ضيفه إبراهيم بن المهدى صعودا إلى الخدمـة، فـالخضوع المطلق، فإن الجارية العابثة تدرجت فى توحشها فـى معاملـة "ضيفها" الصعلوك هبوطا من التلويح بالمتعـة إلـى الانتـهاك المطلق والفضيحة، والفرق بين صعود درجات التكريم، وهبوط درجات الهوان هو الفرق فى الدوافع، وبناء الشخصية بحيـث تكون قادرة على "الفعل"، وليس الادعاء.

وهنا نطرح السؤال الأخير الذى يفتـح طريـق التكـامل والافتراق -على تناقضهما البادى- بين النصّين، وهو: إذا كـان الوعد غير القابل للتصديق، الذى صادف أمنية مقموعة فى نفس الفتى الصعلوك هو الذى تفجرت عنه المشاهد الهزليـة التـى رأينا، فى دار الوزير، وظل هذا الوعد ذاته يلمـع فـى خيـال المشاهد كنهاية، فى موضع الاختبار هل تتحقق أو لا تتحقـق. فمن أين يأتى التشويق فى هذه المسرحية المحكية، وليس فيـها

حدث أو وعد مستفز بالدرجة ذاتها؟ إن الكف والمعصم الــــذى افتتح به المشهد المسرحى يمثل وعدا، ولكنه وعد فـــى حــدود الممكن، بل فى حدود المألوف، فليست له غرائبية ذلك الوعـــد بليلة مفعمة بالمتع الذى يبذل -بلا مقابل محـــدد، أو مطلــوب- لفتى ضائع لم يحدثنا عن مهنته أو منبته. وكذلك تتطور درجات التعرّف، ويتم التحول، بما لا يُعَدُّ عجيبـــا فـــى ذلـــك الزمـــن المنقضى حيث كان الخليفة نفسه يتنكّر ويخرج لاستطلاع أحوال رعيته، وحيث كثر الطفيليون حتى لم يعد جلوسهم على موائـــد الكبراء يستدعى غير السكوت عنهم تم التخلص منهم دون إلحاق الأذى بهم!!

فى تصورى أن جوهر هذه المسرحية هو "الغناء"، فـــهى مسرحية غنائية، وهذا الحكى كلـــه لـــم يكـــن هدفـــه "الكـــف والمعصم" -فقد لا يسر الرجل العربى أن يذكر كيف حصل على زوجته!!- وإنما هدفه أن "يخايل" المشاهد أو المتلقـــى بـــهذا المنظر المبكر المثير، وأن يبيّن كيـــف اســـتولى علـــى قلـــب "المطرب الكبير" الذى ارتهن كرامته وهى مـــن كرامـــة بيـــت الخلافة، بالحصول على ذات الكف والمعصم، وكيف أن مقدرته الفنية الفائقة هى التى أفسحت له مكانا، ومـــهدت لأمنيتـــه أن

تتحقق، قبل أن "يغامر" بذكر نسبه وموقعه فى البيت العباسى الحاكم!! فليس مصادفة أن تلوح الكف والمعصم يوم إقامة هذا التاجر لحفله الصغير فى داره، إذ كان من الضرورى أن توجد مناسبة "عامة" أوْ لها هذا الطابع الذى يعطى الفرصة للأمير/ الطفيلى أن يدخل الدار محتميا بغموض موقعه فى الجلسة (هل هو من أهل الدار، أو من أهل الضيافة؟)، كما يعطى الفرصة -كاملة- للغناء، وقد اكتفى بجارية (قينة) واحدة، لأن التركيز المقصود من نصيب "المطرب" وليس "المطربة" -مع أنها غنت عددا مساويا من الألحان، ولكنه -هذا المطرب- الذى صنع الختام، وحقق أمنية الزواج بمن تعلق بها قلبه، فى حين اختفت تلك القينة، لأنها مجرد خطوة إلى تحقيق غاية، وكذلك كان من الضرورى أن يتسرع إبراهيم بن المهدى فيقول عبارته الجافية التى لا تناسب شخصية الأمير ودماثته، ولا تناسب سلوك المغنّى المقدّر للفن، وتقديره لأهل صناعته: "قد بقى عليك يا جارية شىء" وكان ضروريا أيضا أن يكون ردّ فعلها حاداً غاضباً، بالقول والحركة، إذ رمت بالعود، ووصفت الضيف المجهول بأنه بغيض!! وهذا التصعيد الصدامى/ الدرامى، كان هدفه أن يضعنا أمام موقف معقد، وأزمة لا يُصلحها الاعتذار

التقليدى بعبارات الأسف أو التراجع، كان لابـــد مـــن توجيــه "ضربة قاضية" تلغى المقاومة وتفتح الطريق إلى تحقيق الأمنيــة الخبيئة (الحصول على ذات الكف والمعصم) فكان الحـــلّ هـــو هدف هذه المهارة العالية فى العزف والغناء!!

وهنا -أخيرا- نتأمل نصّ الأغانى المختارة. فنلاحــظ أولا أنها لا تدخل فى علاقة حوارية أو يتكامل فيها ما غنته الجاريــة مع ما غناه إبراهيم بن المهدى، فما غنته الجارية يلقى بصيغـــة المذكر، ويصور أشواقا عامة. أما ما غناه إبراهيم فإنه ينتمــــى إليه -أى بصيغة المذكر الذى تناسبه- وفضلا عن هذا تَصـــوّر موقعه الراهن من "الحكاية" التى يحتفظ بمفتاح سرها فى قلبـــه، فالمنازل لا تجيبه، وقد سمح بحبه والمحبوبـــة لا تـــدرى بـــه، وكانت منيته فى عينه ويده.. إلخ، وهذه الأغانى "مناجاة" ليســت موجهة إلى الجارية، التى ستخرج من الحدث حالا، لتفسح إلـــى استكمال "الحكاية" بتعديل مسارها انطلاقا من نقطة البداية، وهذا أيضا مما يعتنى به ويحرص عليه الكاتب المســـرحى، وقـــد لا يحفل به كاتب الحكاية الذى تشغله القـــدرة علـــى الاســـتطراد وتحريك الأحداث، أكثر مما يهتم بعملية التناسق وإعادة الفـــروع إلى الجذر المتحكم فى "تشجير" العمل الفنى.

لقد كان "الطرب" قاسما مشتركا بين النصّين المشار إليهما فى هذه القراءة المسرحية، ولكن شتان بين طرب وطرب، فقد كان الفتى المخدوع الصعلوك يشاهد الطرب ذاهلا عنه، لأنه مستغرق فى خياله الجامح واشتهائه المتأجج، ولهذا لم يذكر كلمة واحدة من تلك الأغانى التى استمع إليها، فى حين ذكر أدوات الشرب وأنواع الفاكهة، لأنها تدخل فى نزعته الحسية وشعوره بالجوع وشوقه إلى الشبع، أما الأمير المغنى فقد أثبت ما غنت الجارية، وما غنى هو به، فأطلعنا على أشواقه الداخلية ولوعته، ومن ثم استحق جزاء العاشق المقيم على الحب، فانتهى إلى الرفاه والبنين.

النصّ السابع

لعبة الحب والزواج

❖ **من كتاب:** تزيين الأسواق فى أخبار العشاق.

❖ **المؤلف:** داود الأنطاكى.

❖ توفى عام ١٠٠٨ هـ - ١٦٠٠م.

❖ ولد فى أنطاكية، وإليها ينسب، وفيها حفظ القرآن ودرس المنطق والرياضيات، وتنقل بين دمشق والقاهرة وعدن، ومات بمكة.

❖ دارت مؤلفاته فى دائرة إنسانية ترعى انفعالات الناس، وحاجات أجسامهم، والعلاقات المتبادلة بين المشاعر والنشاط العضوى.

❖ هو صاحب "تذكرة داود" الشهيرة فى الطب.

❖ والكتاب الذى منه هذا النصّ جمع وإعادة تقسيم لعدد كبير من القصص والأخبار والطرائف استمدها من كتب سابقة

عليه، رأى أنها تحتاج إلى إعادة عــرض، مــن منظــوره الخاص.

❖ هذه المسرحية المحكية ذات بنـــاء خــاص، هــو الــذى استوجب اختيارها، كما أنها كاشفة عن اتجاه المؤلف فـــى تشريح العواطف الإنسانية، وكيف يزدوج فى الفعل الواحد: التبسيط والتعقيد!!



النـــصّ

وأخرج فى النزهة عن الرياشى، قال: اتّجر صديـــق لنـــا فحمل الصندل[1] إلى شهرزور[2] وقد بلغه أنه نافق[3]. فلما حـل بها صادف كساداً، فمكث مغموماً، فبينا هو كذلك إذ مرت بـــه عجوز فسلمت عليه بلطف وسألته عن حاله، فشكى إليها ما يجد من الغربة والوحدة وكساد متجره.

فقالت: أما الكساد فسيزول ولم تزل الناس على هذا[4]، وأما وحدتك وغربتك فلا أرى لهما دواء إلا أن تتزوج بمن تحفظــك إذا غبت، وتؤنسك إذا حضرت، وتفرج عنك إذا حزنت.

قلت: ومن أين لى بما ذكرت؟

قالت: أنا الضامنة لك ما تطلب ابتغاء لوجه الله تعالى.

فشكرت صنيعها وأمرتها أن تفعل. فما مضت عنى إلا وقد جاءت الدلالون فاشتروا البضاعة بأحســن ربــح إلـــى أجـل، فتوسمت فيها الخير.

---

(١) الصندل: نبات خشبى عطرى.
(٢) شهرزور: إحدى مدن إيران.
(٣) نافق: رائج، مضمون الربح فى التجارة.
(٤) أى أن من طبيعة التجارة أن تكسب وتخسر، فلا تدوم الخســـارة، ولا يدوم الربح.

وجاءت فقالت: قد هيأت لك ما تطلب فقم لتنظرها.

فمضينا إلى دار لطيفة وقد فرش لى قطيفة بزة، فجلسـت. وجاءت امرأة تسر القلب وتملأ العين إلا أن عليها آثار الحـزن وشعار الفرقة، فسلمت بحشمة وجلست.

فقالت العجوز: هاهى.

فتراضينا، ودخلت بها، ودمت أسبوعاً فى أنعم حال، غـير أنى أجدها تقوم من الصباح فتجلس فى موضع يُشـرف علـى الأشجار وتبكى حتى ترتفع الشمس، فلم أسألها عن ذلك.

فلما كان يوم أخذها النوم حتى طلعت الشـمس، انتبـهت مرعوبة ترتعد، ثم ذهبت إلى المَشْرَف وعادت ومزقت أثوابـها وجلست تبكى، فلم تلهج يومها كله إلا بهذه الأبيات:

أيا عين نوحى بالدموع السواجـم على طامس بالشرق خافى المعالم

وسحى دما إن شح دمعك واسعفى حليف الهوى من قبل حمل التمائم

إذا ناحـت الورقـا على فقدانها ولم تـك ذا عقـل فما حال عالم

حرام على النوم إذ فاتنـى بـه زمـان البكا والنـوح قبل الحمائم

فضاق صدرى لحالها، وراجعت نفسى فى سـؤالها، ثـم غلب على عدم التصبر بعد أيام وهى تجالسـنى كالمشـغولة،

وتقوم بما أحتاجه. حتى إذا نمت مكَثَتْ جالسةً حتى يُسفر الفجـرُ فتروح إلى المكان الذى يُشرف على الشجر كعادتها.

فقلت: يا سيدتى قد ضاق صدرى لحالك، وأنا أعزم عليـك إلاّ ما أخبرتنى بما أنت فيه.

فقالت: أوَ لابد؟

قلت: أى والله.

قالت: قد كان أبى ذا ثروة وعزة، وكان لى ابن عم قد كفله أبى صغيراً، فنشأت وإياه ليس عند أحدنا أعـز مـن الآخـر، فزوجنى منه، فأقمنا لا نستطيع صبراً.

وكان فى هذا البستان زوجُ حمام يبيت فيه ويصبح، ويغـرّد بأنواع التغريد، فإذا اختفت واحدةٌ فى شـجرة دارت الأخـرى عليها حتى تكاد أن تموت، فإذا التقيا تعانقا وغردا.

فلما كان يوم مرّ بهما حمام، فطارت إحداهما إليه ومضـت فلم ترجع. فأقامت الأخرى تغرد كل صباح إلى ارتفاع الشمس، ثم تلقى نفسها كالميتة حتى ذهبت نضارتها وذوى ريشها.

فقلت له يوماً: لئن فارقتنى لأكونَنَّ كهذه.

فقال: أنا لا أفارقك أو أموت.

فقلت له: قد تجد أحسن منى!!

قال: معاذ الله أن يكون فى الدنيا مثلك.

فأردت أن أعرف صدقه، وكانت لى صديقة قد احتوت على أرفع رتبة من الجمال، فاستحضرتها وأريته إياها مـــن خـــلال السجف، فوقعت بقلبه فراسلها، فأجابتـــه، فـــتزوج بـــها، فلـــم توافقه[٥].

فرجع يطلب منى ما كنت عليه، فأبت نفسى أن تطيع كمـــا كانت. وتشفّع فلم يُفِد.

فقال: أطلقك مرة؟،

قلت: نعم.

ففعل وخرج، فلم أعرف خبره.

وإنما أخذتك لأنك غريب تفارقنى، فإن رضيتَ هذا الحـــال وإلاّ فشأنُك!!

قلت: فلأى شىء هجرك النوم؟

قالت: كفارة لنومى عن مناوحة الحمامة وسبقها لى.

---

(٥) لم توافقه: لم يجد سعادته معها، لم تتفق وطباعه.

في هذا النصّ السابع اختلاف أساسى عما تمّت مراعاته فى النصوص السابقة، وهذا الاختلاف يرجع إلى المدى، أو الامتداد الزمنى، ففى النصوص الستة ينهض بناء المسـرحية المحكيـة على موقف يبدأ معه حدث، وينتهى بنهايته دون أن يفضى إلـى حدث آخر يمتدّ به إلى زمان مختلف، وبهذا يرتبط الفعل بزمـن واحد لا يمتد ولا يتشعب، وكان هذا رابطا بين القصة المحكيـة وفن المسرح فى بنائه "الكلاسـيكى" الـذى يـرى أن الحـدث المسرحى ينبغى ألا يتجاوز -زمنيا- أكثر من يوم واحـد، لأن "المحاكاة" تتطلب أن تكون نسبة تصغير واقع الحياة على خشـبة المسرح بدرجة لا تؤدى إلى مسخ الواقع وتشويهه، فمن المقبول -ذوقيا- تصغير لوحة جدارية طولها عشرة أمتار، وعرضـها متران - فى "بوستر" طوله متر واحـد، وعرضـه عشـرون سنتيمترا، أى أن نسبة تصغير اللوحة إلى العُشر، وهذا سـيخفى بعض تفاصيلها، ولكنه يستطيع -إذا ما كانت يد الرسام حاذقـة- أن يحافظ على أهم قسمات "الأصل" الذى ينقل عنـه. وكذلـك الأمر بالنسبة للكاتب المسرحى - كما تصورته فلسفة أرسـطو، ومن استوحاه من الكلاسيكيين، فالحدث الممتد فى واقع الحيـاة

يمكن أن يستمر يوما أو أكثر قليلا، وبهذا يستطيع الفنان الحاذق أن "يصغّره" -كما تصغّر اللوحة الجدارية، فيعرضه على المسرح، عن طريق المحاكاة، فى ساعتين تزيدان قليلا، أو تقلان، ولكن مهارة هذا الكاتب أنك لن تشعر وأنت تشاهد صنيعه معروضا على المسرح بأنه يخالف قوانين الفعل الإنسانى، وقدرة الإنسان على الحركة والتدبير. ونعود إلى **علاقة الزمن الواقعى بالزمن الفنى، فنستعيد مثال اللوحة الجدارية، وتصغيرها لتناسب مساحة "بوستر" كما وصفنا، ومدى إمكان القبول والتوفيق فى الإيحاء بالأصل وتبين ملامحه، ولكن إذا رأى فنان أنه يرغب فى "نقل" هذه اللوحة الجدارية ذاتها ليصنع منها "طابع بريد"، فإن المساحة المألوفة أو الممكنة لطابع البريد لن تستطيع على الإطلاق، ومهما بذل الفنان من جهد، أن تقرب إلى المشاهد طبيعة الأصل، ومميزاته ودرجات ألوانه، وما فيه من حركة، وتداخل، و... إلخ.**

من هنا كان حرص أرسطو، والكلاسيكيون، على تطبيق قانون "الوحدات الثلاث" الزمان، والمكان، والحدث، وكان الالتزام بالزمن المحدد المحدود، يؤدى إلى المكان الواحد، أو الأماكن المتقاربة التى لا يصعب عدها مكانا ذا طبيعة واحدة. وبهذا يحدث التناسب الطبيعى بين زمان المسرحية، ومكانها.

لقد أبت المذاهب المسرحية -بعد الكلاسيكية الحديثة- الخضوع لهذا الشرط، بدءا من الرومانسية، بل تمرد عليه "شكسبير" الذى يعد -فى فن المسرح- رأسا بذاته يستعصى على التصنيف فى قالب مذهبى، فتحركت أزمنة مسرحياته بطول حياة قيصر وكليوباترا، وتحركت أماكنها ما بين روما والإسكندرية وغيرهما.. معلنا، أو يعلن عنه نقاده أن الأساس الذى يضمن تماسك المسرحية لا يستند إلى قانون الوحدات الثلاث، بل "وحدة الانطباع" فليس المهم أن يجرى الحدث المسرحى فى يوم، أو فى عام، وليس مهما أن يدور فى حجرة، أو فى مدينة، أو فى نواحى الدولة، وليس مهما أن ينهض على حادثة واحدة تنمو صعوداً، أو أن يصنع جديلة من حادثتين.. لأن المهم أن يفضى هذا كله إلى معنى شعورى واحد، إلى استخلاص رؤية، هى التى ستدل على وجود "فنان" حقيقى، يلتقط - ربما من كل بستان زهرة، هذه حرية الاختيار، ولكنه -فى النهاية- يقدم إلينا "باقة" واحدة، ذات تكامل وتناسق وأريج.. لا نختلف على تذوقه والإعجاب به، والاستراحة إليه، حتى وإن اختلفنا على دلالته، فذلك الاختلاف متوقع سواء راعينا قواعد الكلاسيكية أو أهملناها، أو دخلنا فى مذهب آخر،

لأن الاختلاف مرتبط بقدرة التأويل، وحرية التلقى، وهذا مما لا يتوقف على المذهب، بل على القارئ أو المشاهد.

إن الزمن فى هذه المسرحية المحكية مفتـــوح، وإن يكـــن بحساب، فهى لا تحكى مسيرة حياة، وما جاء فيها متصلا بــهذا الاتجاه تشير إليه عبارات تلخيصية إجمالية عن طبائع الطبقـــة الوسطى وتقاليدها، حين يقوم "العم" برعاية ابن أخيه، وكفالتـــه، ثم يختم "جميله" بأن يزوجه ابنته. وهذه الابنة تدور فى نطـــاق المألوف أيضا، فقد حققت تقليدا ثابتا فى الخصال العربية علـــى كافة المستويات الطبقية، وهو أن ابن العم أحق، وأنه "ينزلها من فوق الحصان" – بمعنى أن من حقه أن تتقدم رغبته فى الاقتران بابنة عمه أية رغبة أخرى، حتى لو كانت ابنة العم قد اســتعدت للزواج بآخر، وأركبت الحصان لِتُتوجه بها إليه!! غير أن فنيـــة التركيب ومفاجأة المشهد المسرحى أن يتم الاحتفاظ بالسر الــذى يفسر غريب السلوك إلى اللحظة الأخيرة. فالزمن هنا منفتـــح/ منغلق بالنسبة للماضى، إذ نعرف أن لـــهذه الزوجـــة حياتـــها السابقة، السعيدة، التى غامرت بها اختبارا أو تحديا، فخســـرت الرهان!! وما يعنينا فى منظور الزمن أن هذا المـــدى الزمنـــى القديم، ممتد جدا، لأنه يفتح قوســـين نضـــع بينـــهما الطفولـــة المشتركة بين ابنىْ العمّ الطفلين، والمراهقة حيث الحب، الـــذى

تُوّج بالزواج، وكذلك فقد مضى على هذا الزواج زمن يشـــعر بأنه زواج ناجح صامد يتحدى زوابع القلق الزوجى، وأعـاصير المخاطرة والغيرة المفسدة.. حتى كان ما كان. فـهذا الانفتـاح على الماضى قد تم إغلاقه، وضغطه اختصارا فى جمل قليلـة، هدفها تفسير السلوك الغامض لهذه الزوجة تبرئة لنفسـها أمـام زوج جديد لا يعرف تاريخها، ولا يشاركها تجربة العمر الفائت.

هذا هو المدى الذى يتم فيـه "تعليـب" مسـاحة طويلـة عريضة من زمن هذه الزوجة، دون أن يعنى راوية الحكايـة بالزمن المنقضى بالنسبة للزوج، وفى هذا السكوت عن ماضى الرجل دلالتان: أنه غيَّر أرضه، فقد كان فى وطنه -الـذى لـم نعرفه- وإنما قصد هذه المدينة "شهرزور" بقصد التجارة، وقـد كان مجهولا لنا فى ذلك الوطن، فـأصبح معروفـا لنـا فـى شهرزور، وبهذا الانتقال المكانى/ المعرفى تبدأ لنا به علاقة، بل تبدأ لنا به معرفة محددة، فكأنه لم يكن موجودا من قبل، وهـذا مبدأ من مبادئ (المفترض) فى الحكاية المسرحية، أنـها فـى تسلسل حلقاتها تبدأ من حلقة قادرة على الاستقلال بنفسها. بعبارة أخرى: تبدأ الحكاية المسرحية بحدث صغـير لا نجـد أنفسـنا مضطرين لأن نتساءل: وماذا كان قبل هذه البداية. وهـذا مـا نراقبه فى فكرنا وحركة أذهاننا حين نطلع على أمر هذا الرجـل

التاجر المغترب، إننا لم ننشط لنتساءل: أين كان يعيش؟ من أين قدم؟ وهل خلّف فى وطنه زوجة وأطفالا؟ وهل ترك هناك ثروة تعوّضه عن خسارته المتوقعة؟ بل لا نتساءل: إذا كان مـــيزان التجارة قد اعتدل، وانتقل به هذا التاجر من الخسارة إلى الربح، لماذا لا يعزم على العودة إلى وطنه، وهو إنما قدِم إلـــى هـــذه المدينة ليتاجر؟ إن هذه الأسئلة (الاحتمالات) المفتوحة لا تـــرد على الخاطر، ولا يلحّ الذهن فى تعقّبها، لأنها تبدو لنا غير ذات موضوع بالنسبة لحياته الزوجية التى استأنف بها وجوداً جديـــداً فى هذه المدينة.

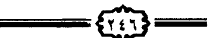
أما الدلالة الأخرى المستفادة من الســـكوت عـــن مـــاضى التاجر فإنه نابع من سيكولوجية "الرجل"، الذى يستطيع دائمـــا، وبشكل عام، أن يبدأ تجربة جديدة، متحـــررة مـــن تجربـــة أو تجارب سابقة عليها، على افتراض وجودها، وهذا التحرّر يعنى أنه لن يعانى ضغوطا مستمدة من ماضيه تطارد واقعه أو توجّه مستقبله. هذا فى الأعم الأغلب، وفى الظروف السويّة بـــالطبع. وفى هذين الأمرين تختلف "المرأة" الخاصة، و"المـــرأة" العامـــة عن هذا الرجل الذى نشهده فى المسرحية المحكية، فهذه المـــرأة الخاصة لم تغير أرضها، إنها تعيش الآن حيث كـــانت تعيـــش أمس، بل حيث عاشت دائما، ولهذا فإن الأماكن والأشياء تمارس

عليها حضورا خاصا، وتحمل إليها موجات منتظمة من الأفكار والرؤى، وتوقظ فى نفسها من ذكريات الماضى البعيد والقريب ما يؤثر فى وجدانها، بل إنها تسعى بإرادتها إلى استعادة تلك الذكريات وتتفاعل معها، فكأنما هى تعيش حياة مزدوجة: حياة حسية تمثلها علاقتها الزوجية التى تحافظ على طهارتها الجسدية، وحياة نفسية تستعيدها كل ليلة بقوة الرموز وفيها تمارس الخيانة "الروحية" لذلك الزوج الجديد الذى ارتضته عنادا فى لحظة صراع الكبرياء والحب. وهنا تدخل المرأة "الخاصة" فى نطاق المرأة "العامة"؛ فالطبع النسوى لا ينخلع من الماضى ولا يغفل عنه مهما كان إغراء الحاضر، وكانت وعود المستقبل، المرأة -عامة- تعيش زمنا واحدا هو زمن تجربتها الأولى، حتى حين تعيش تجربة مستجدة فإنها تفتش فيها عن تلك التجربة التى غادرتها راضية أو كارهة، سعيدة أو شقية!!

هكذا يبدأ المشهد المسرحى:

١- رجل مثقل النفس مهموم بمستقبله - وامرأة مثقلة النفس مهمومة بماضيها.

٢- رجل معرض للخسارة فى تجارته (اقتصاد) - امرأة خسرت زوجها (عاطفة).



٣- رجل غريب على المدينة - وامرأة ذات جذور ضاربة فى تربتها.

إن التقييم الموضوعى لواقع كل منهما يؤدى إلى أن احتمال النجاح ضئيل جدا، ولكن هذه "العجوز" -الوسيط- تطلع الرجل على "كلمة السر" التى تجعله يتغافل عن مكوّنات هذا الواقع المحبط:

"أما الكساد فيزول، ولم تزل الناس على هذا، وأما وحدتك وغربتك فلا أرى لهما دواء إلاّ أن تتزوج ..."

هذه هى "الصياغة الفنية" التى أعادت تشكيل الواقع، وتلوينه، بحيث يتفق وما تريد العجوز، وليس ما تدل عليه الحال؛ لأن ما تدل عليه الحال (الآن) أنه فى موقع الخسارة، وأن وحدته وغربته تنتهيان بعودته إلى موطنه!! وربما ساقه تحليل هذا الواقع إلى أنه ينبغى أن يصبر حتى يتخلّص من عبء تجارته، ثم يرى هل يتزوج ليبدد غربته بالزواج، أو يعود، فيبدّد غربته بالعودة. ولكن العجوز لا تمنحه هذه الفسحة الزمنية التى يتأمل فيها معنى ما يسمع، إنها توصل هذا التشكيل الخاص للواقع، بما يجعله مغريا رائقا، بحيث يمتد التفكير فى غير الاتجاه المفترض، ففى أعقاب إشارتها إلى أنه لا علاج لغربته ووحدته إلاّ بأن يتزوج، تصل هذه المفاجأة بذكر صفات

الزوجة بكل ما تنطوى عليه الصفات من إغراء: "تحفظــك إذا غبت/ تؤنسك إذا حضرت/ تفرج عنك إذا حزنت" بعبارة أخرى هى "عز الطلب"، امرأة على مقياس المطلوب الراهن بكل دقــة، فكأنما صنعت من أجله، فهو تاجر ومن طبيعة التاجر أن يكــثر اغترابه وغيابه، وبهذا يكون أحوج من غيره من الرجال إلـــى الزوجة الحافظة لزوجها حين يغيب عنها، ويكتمل حفظها لـــك أنها تدخر مسراتها لك حين تحضــر، وكذلــك فإنــها "النغمــة المطلوبة" خاصة الآن، فأنت إنسان حزيـــن، وهــذه الزوجــة المقترحة هى القادرة على تفريج حزنك وكربك!!

لقد عددت العجوز طبائع المرأة "الصالحة" كما ينبغى، وهى تعرف أن صاحبتها ليست كما تصفـــها، وإن لــم تكــن علـــى النقيض، أو أنها –فى أحسن أحوالها– تجاهد أن تكـــون أنســا لزوجها، وتفريجا لكربه، أما حفظها له فى غيابه فإنها لم تختـبر به بعد، وليس من المستبعد أن يعصف بها حنينها إلى المـاضى، وآخر عباراتها تكشف عن شعور بــــالذنب وإحســاس عميــق بالخيانة تجاه هذا الماضى، وليس تجاه هذا الزوج الذى يقاسـمها حياتها، وإن كنّا نميل إلى الاطمئنان إليها، لأنها امرأة عنيـــدة، وذات كبراء، وهما صفتان من أقوى الصفات التى تعين المــرأة

على حراسة شرفها، ورفض أى محاولة لانتقاص ثقتها بقدرتها. وإذا كانت العجوز تعرف أن صاحبتها ليست كما تصفها، وإنما هى امرأة تائهة المشاعر، مشتتة العاطفة، تبحث عمن يفرج عنها حزنها، هى بدورها؛ فإن هذا التاجر المغترب متأكد من صعوبة تحقيق هذه الصفات الثلاث فى امرأة واحدة، أيا كانت، ولهذا تأتى عبارته، جوابه، فى صيغة دقيقة:

- "قلت: ومن أين لى بما ذكرت؟"

إن العبارة الدقيقة فى إظهار الدهشة لوجود مثل تلك المرأة الموصوفة، كان ينبغى أن تكون "بمن": ومن أين لى بمن ذكرت، أى من النساء، لأن الاسم الموصول "من" إنما يكون للعقلاء. أما "ما" فإنها تصرف المعنى إلى الصفات ذاتها: ومن أين لى بهذه الصفات التى ذكرتها؟ لأن "ما" الموصولة مختصة بما لا يعقل!!

لقد تمكنت العجوز الداهية من تحويل الاتجاه من الاهتمام بالمرأة، أو مبدأ الزواج فى ذاته، إلى الاهتمام بصفاتها. ولكن هذا لن يدوم طويلا، ولن يعود إلى تفحصه وقدر نصيبه من الوجود الفعلى تحت عاملين، جاء أحدهما من واقع الحال، ولكن

من خارج موضوع الزواج، إذ جاء الدلالـــون فاشـــتروا هـــذا الصندل بربح طيب تفاءل به التاجر، واعتبر العجوز فأل خـير، وقاس الغائب على الحاضر، وهكذا تهيّأ بنفسية أخرى لاسـتقبال مشروع الزواج(٦). من ثم ذهب لمشاهدة المرأة فكـــانت "تســر القلب وتملأ العين، إلاّ أن عليها آثار الحزن وشـــعار الفرقـــة". المهم فى هذا الوصف أنها "ملأت عينه" و"سرت قلبـــه"، وهـــو غريب منقطع، ولهذا تبدو الأشياء فى عينه أشد بريقا وجاذبيـــة، وتميل تفسيراته إلى تبسيط الأمور، فليس ما يمنع أن يكون هـــذا الأثر الباقى للحزن فى صالحه مستقبلا، حيث تعوض نفسها عن طريقه، كما تعوضه بأفراح لا يتوقعها.. ثم إن هذا الحزن دليـــل على صفاء النفس وصدق الشعور، والمرأة التى لا تزال شـــفافة النفس فى رؤيتها لماضيها، ستكون على هذا وأكثر منـــــه فـــى معايشتها لمستقبلها، فالنفس لا تتجزأ، والخصال لا تتبدل. وهكذا اقتنع .. وهكذا تزوج!!

هذا هو فن داود الأنطاكى فى اصطياد قطعـــة مـــن حيـــاة

---

(٦) وقد حمل النص عبارة غامضة هى نبوءة، تلخص فلسفة الموضــــوع كله، فقد جاء الدلالون فاشتروا البضاعة بأحسن ربح إلى أجل!، أى أن الربح مجرد وعد وانتظار، وليس متحققا، ولكنه تفاءل بـــه، فـــتزوج، فكانت سعادته بالزواج مجرد وعد وانتظار أيضا!!

شخصين، التقيا بفعل المصادفة، وتجمّعا على حياة واحدة بفعل الحاجة الوقتية، وهنا تتكَشّف سيكولوجية المرأة فى الحب عن ألغاز عجيبة، يعكسها البناء الفنى لهذه المسرحية المحكية العميقة، برغم إيجازها الشديد. إن المرأة فيما ترويه عن "زوج حمام" كانت تراقبه هى وزوجها (ابن عمها) فى البستان، تذكر خيانة أحد الرفيقين بأن طار مع السرب وترك رفيقة للوحدة والذبول. إنها لا تقول أى الرفيقين نبذ الآخر؛ الذكر أم الأنثى؟ وهذا "المعادل الموضوعى" أو الرمزى، يتوازى فى غموضه وما تداخلت فيه أحداث اللحظة القاتلة، فى علاقة الزوجين ابنى العم. فقد قررت المرأة أن تختبر تمسك زوجها بها، وإفرادها بحبّه، فكان أن أطلعته على صديقة لها، وصفتها بما يغرى. وفى هذا الإيجاز الوصفى تأتى عبارة "وأريته إياها من خلال السجف"، وهى تعنى أنه شاهد المرأة الأخرى دون أن تشعر بمراقبته لها، بعبارة أخرى -لقد كانت على سجيتها، وليس فى جهاز استقبال الرجل للانطباع الذى يكوّنه -مبدئيا- عن الأنثى، أقوى تأثيرا واستجابة من مشاهدتها وهى على سجيتها، تتحرك بدوافع طبيعتها، يأخذ جسدها راحته، ويأخذ وجهها سمته المستقر، كما تشاؤه فى صفاء عزلتها..

هذه اللحظة الخطرة التى وضعت المرأة زوجها فيها، لقد

عبثت فيما لا يجوز العبث به، وجربت فيما لا تؤمن مغبة التجريب فيه، فكانت استجابة لحظة من الزوج تساوى خيانة عمر عند الزوجة، ولهذا كان هذا الموقف المسرحى العميق. لقد فشل زواجه الثانى حين تحولت المراقبة إلى مخالطة، وتحولت المشاهدة إلى عشرة، ومع هذا لم تغفر له ابنة العم، هى فى هذا لم تغفر لنفسها أن عرضت للاختبار مناطق من سر روحها ما كان يصحّ أن تظهر للنور، وتتعرض للتشريح، وتجابه معطيات الجو الخارجى الملوّث. لقد وصلت إلى لحظة المفارقة الدرامية، فلا هى قادرة على التراجع عن عنادها وكبريائها الأصيل فى طبعها، ولا هى قادرة على النسيان، وإهمال هذا الماضى، والسباحة فى تيار المستقبل، لأن هذا يعاند رموز حياتها وقوة استدعائها لمرجعيات وجودها الخاص.

لقد تذكرت تلك الحمامة التى أقامت تعانى على رفيقها الراحل مع السرب، إنها تعيشها واقعا إنسانيا، فقد رحل ابن العم، ولكنه حاضر فى مشاعرها، أما هذا الغريب فقد ارتضته لأنه "غريب" أى مؤقت، ولابد أن يفارقها يوما.. إنها تعيش الحاضر بروح الماضى، وتشد إليه المستقبل المحتمل.. وهذا موضوع معقد لا يفكّ لغزه غير البناء المسرحى المتركب فى علاقات الأشخاص، عبر الراهن – ما بين الماضى المتحكم، والمستقبل المحكوم.

كلمة ختامية

المسرح المحكى: ما هو؟

هل يكون من المفيد أن يتصدر سؤال الافتتاح هذه الكلمة في الختام وأعنى بالسؤال: ماهية المسرح المحكى؟

لم يكن من اليسير "الهجوم" على الموضوع بطرح مصطلح جديد لا يزال فى موقع الاقتراح، وبذل الجهد فى إقامة "الحوائط" المحددة له، العازلة بينه وبين غيره بحيث لا يتداخل ولا يختلط، دون الكشف عن جذور المشكلة، ومناقشة الاجتهادات التى تعرضت لها، ثم إظهار وجه الاختلاف بين الرؤى السابقة، وما نقترح من رؤية، وبعد هذه المراحل التى شغلت القسم الأول بفصوله الثلاثة، فقد تهيأ الذهن لتلقى نماذج من هذا الإبداع المميز، الذى ينطوى فى مصطلح "المسرح المحكى" وقد أقيمت عمد هذا القسم التطبيقى على سبعة نصوص، رؤى أن تستمدّ من سبعة مصادر مختلفة، بقصد التأكيد لاتساع الانتشار (نسبيا) ولأنه ليس لدينا كاتب قاص، أو حكاّء تراثى، نستطيع أن نقول إن نتاجه كله ينهض على هذا الأساس الذى أوضحنا أركانه. ومع هذا، ففى تراثنا الحكائى من المبدعين (الأفراد، أو الجماعة كما فى التراث الشعبى) من يغلب عندهم هذا التصور المسرحى فى تشكيل

قصصهم، بل نستطيع أن نقول مطمئنين إن موهبة هؤلاء الأدباء موهبة مسرحية فى جوهرها، لأن قدرة التشكيل الفنى للمشهد، وطريقة إشخاص "الأبطال" فى علاقة مواجهة تقوم على تعارض الأهداف أو الإرادات، مما ينشئ صراعا، وانتقاء الموضوعات المحددة، الحادة، وتضييق مجال الحركة، وغلبة الحوار بحيث يسيطر على الصياغة، إذ يتراجع أمامه الوصف والتعليق.. هذه القدرة الخاصة نجدها ماثلة فى كتابات الجاحظ، ليس فيما صور من طباع ومواقف البخلاء[1] وحسب، وإنما فى كتاباته الأخرى، وبصفة خاصة فى "المحاسن والأضداد" وفى بعض رسائله، وبصفة خاصة الرسائل: "مفاخرة الجوارى والغلمان"، و"القيان" و"التربيع والتدوير" و"المعلمين". ولا ينافس الجاحظ كاتب آخر فى زمانه أو طبقته، ولكننا نجد الكثير مما رواه القاضى التنوخى فى كتابيه: "الفرج بعد الشدة"، و"المستجاد من فعلات الأجواد" - وقد اخترنا له نصّين، وكتابه الآخر: "نشوار المحاضرة وأخبار المذاكرة"[2]، وهذا الطابع المسرحى يشكّل مادة كتاب "حكايات

(١) فى كتاب "فنون الأدب" قدمنا تحليلا فنيا لإحدى قصص البخلاء، تحت عنوان: "بخيل منصف" الناشر: دار الكتب الثقافية - ط ثانية - الكويت ١٩٧٨ - انظر ص ٢١ وما بعدها.

(٢) هذا الكتاب "النشوار" مفقود فى أصوله إلاّ القليل، وقد اجتهد الباحث عبود الشالجى، فجمع مادة من مصادر شتى أصدرها تحت عنوانه فى ثمانية أجزاء - نشر عام ١٩٧١-١٩٧٣.

أبى القاسم البغدادى" وهو من تأليف محمد بن أحمد أبى المطهّر الأزدى، ألفه عام ٣٠٦هـ وطبع فى هيدلبرج عام ١٩٠٢م، ومادة الكتاب مسندة إلى راوية، هو هذا البغدادى، الذى يمكن أن نرى فيه شخصية "ممثّل" شديد الحضور، قوى البديهة، واسع المعرفة، لا يتحرج أمام لفظ بذئ، ولا إشارة جارحة، ولا معنى خسيس.. إنه فى هذه الحكايات يقدّم مسرحية محكية هزلية كاملة العناصر، مثيرة بكل ما تعنى "الإثارة" فى عمل هزلى صريح، لا يقدم على الاستيلاء على أذن المستمع أو عين المشاهد وظيفة أخرى من وظائف الفن، فالنصّ فى قمة التشويق والإثارة بصياغته الحوارية ذاتها، كهجائية للأشخاص، والسلوك، والمدن، والطباع.. إلخ، وعماده الأساسى السؤال والجواب، وافتراض مواقف متعددة الأطراف.. وبهذا يدخل فى التشكيل المسرحى من بابه المعتمد.

لا يزال السؤال عن ماهية المسرح المحكى يبحث عن جواب محدد الأركان، موجز، لا تتسرب فيه المعلومات أو العناصر فى أثناء الدرس التطبيقى، أو الشرح بالنموذج العملى.

البداية الفارقة بين هذا المصطلح، والجهود السابقة أننا لا نعتمد على مادة حكائية يمكن إعادة تشكيلها فى صياغة مسرحية، وكما شرحنا فى مكانه، لأنه ما من حكاية إلاّ

ويستطيع الخيال المدرّب أن يقوم بإعادة التشكيل، مع قليل من الإضافات أو الحذف، أو التغيير فى التسلسل، أو كل ذلك، ليجعل منها مسرحية محبوكة. وهذا أمر ممكن، بل مطلوب أحيانا بالنسبة لنصوص كتبت منذ البدء بصياغة مسرحية، فأذكر هنا ما أشير إليه فى مقدمة مسرحية بريخت الشهيرة: "دائرة الطباشير القوقازية" فقد ذكر أن فرقة مسرحية لم تستطع تمثيل نصّها بتمامه، لطوله، ولما يبدو فى تركيبه من طابع استطرادى. ويذكر عادة أن بعض العروض العالمية لهذه المسرحية استغنت عن "المقدمة" -وهى بحجم فصل مسرحى- واجتهد بعض المخرجين بأن ألغى فصل "المحاكمة" بتمامه!! ونذكر "تصرفا" آخر، صنعه كاتب المسرحية نفسه، ولم يتركه لاجتهاد المخرجين، وذلك حدث حين كتب على أحمد باكثير مسرحيته الجميلة: "سر شهرزاد". إذ اعترضت الرقابة على أن يكون الفصل الأول عن تجربة الملك شهريار مع زوجته الأولى "بدور" التى يزعم أنها خانته، ومن ثم قتلها، واستمر فى عملية القتل... إلى أن مارست شهرزاد -التى اكتشفت مصدر هوسه الحقيقى بالقتل- مارست علاجه بالفن حتى تم له الشفاء. لقد كان اعتراض الرقابة على الطابع الجنسى والإشارات الجنسية

الصريحة فى الفصل الأول، أى أنها ستكون أول ما يشاهد ويسمع جمهور المسرحية، مما يعطى انطباعا محرفا عن مضمونها وطابعها العام. ولم ييأس باكثير - كما يقول فى كتابه: "فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية" فقد غيّر فى نظام الفصول، مما يعنى أنه غيّر فى سياق الحكاية المسرحية، فجعل الفصل الأول فى مكان الفصل الثالث، وبهذا لم تجد "الرقابة" بأسا فى صياغته وإشارات رموزه، لأنها تتجه إلى التجربة الخاصة لشهريار التى أخذ بها المشاهد علما من قبل. ويقول باكثير إن هذا "التعديل" الذى دفعته إليه رقابة النصوص المسرحية ارتقى بالشكل الفنى لمسرحيته، وجعلها أقوى حبكة وأقوى تصميما!!

المفارقة بين ما يدعو إليه هذا الكتاب، تحت مسمى مصطلح "المسرح الحكائى" ليس التدليل على وجود قصص وأخبار وحكايات عربية تستجيب للمعالجة المسرحية، فهذا أكثر من أن يحصى فى تراثنا، وإنما الأمر -تحديدا- أن التصور المسرحى، وما يستتبع من شروط فنية، متحقّق بالفعل فى عدد غير قليل من حكايات عربية، ليس من المجافاة لفن المسرحية أن نعدها مسرحيات ذات صيغة عربية حكائية، باعتبار أن فن الحكْى هو

الفن الأصيل المتجذّر فى أرض الثقافة العربية، **وقد عرف الأدب صيغة المسرحية التى لا تكتب للتمثيل وإنما تكتب للقراءة Closet Drama، وتقبلتها مصطلحات النقد على أنها ابتكار أو إضافة فى النوع المسرحى، كما تقبل المسرحية الملحمية، ولست أجد ما يحول دون الاستخدام المشروع "للمسرحية المحكية" لتكون تنويعا على الشكل المسرحى المعروف، الشائع، وهو تنويع يغنى مطلب الأصالة الذى نلح عليه "حضاريا" فى هذه المرحلة، كما أنه يحرر مقاييسنا الأدبية من سيطرة مقاييس الإبداع الغربية، وتعسفها، وكأنها -دون غيرها- التى اكتشفت أسرار الجمال الفنى، وشروط الإتقان، ولا يحق لتراث آخر، أو حضارة أخرى أن تخالفها، أو تضيف إليها، أو تجتهد فى تفسيرها.**

"المسرحية المحكية" ليست صيغة مشوهة من المسرحية الممثلة، وليست صيغة "مهجّنة" من نوعين أدبيين: (المسرحية + الحكاية) هى تشكيل فنى خاص، يستطيع -دون غيره من أشكال وسياقات الحكى- أن يحقق جماليات خاصة به، ويستجيب لتصوير وتشريح مواقف وأحداث وشخصيات ويجسد مشاهد وحالات، لا يسهل أن تلقى قياد أسرارها لطريقة أخرى فى السرد.

إن التركيز الشديد هو القاسم المشترك فى صياغة المسرحية المحكية، ولكنه ليس كل ما نطلبه فى هذه الصياغة وإلاّ ما اختلفت كثيرا عن فن القصة القصيرة بشروطها الحديثة. ونحن نعرف أن أول ما يميز بنية المسرحية الفكرة أو القضية التى تقوم عليها أو يدور عليها محورها، وقد فضّل المنظّر المسرحى "لاجوس آجرى" أن يحدد هذا المبدأ فى عبارة ذات طابع جدلى، هو "المقدمة المنطقية"، مما يعنى أن التركيز فى ذاته أول المطالب، ولكنه ليس كل شيء، إنه الملمح الخارجى، أما نقطة الارتكاز، أو البؤرة، ففى اختيار لحظة، أو معنى، أو حادثة متفجرة، أو قابلة للانفجار، والانفجار هنا تقريب لمفهوم الصراع، وسنلاحظ أن النصوص السبعة التى تريثنا أمامها وتأملنا خطوط تركيبها، وطبقات الفكرة فيها، وتصادم القوى الإنسانية حولها، تتحقق فيها شروط المسرحية المحبوكة: فهى جميعا **شديدة التركيز فى الحجم، وأطراف الصراع فيها عدد قليل من الشخصيات. والحيّز المكانى والزمانى مختصر جدا، والصراع بين طرفين متباعدين ماثل منذ الوهلة الأولى حتى تنتهى المسرحية بانتهائه.** وهذا كله حاضر ماثل فى تلك النصوص سواء منها ما غلب عليه الاهتمام بالشخصية، كما فى حكاية ابن الجصّاص التى قدمناها تحت عنوان "المغفل"، أو

قامت على صراع الطبائع المتعارضة (الملهاة السلوكية) كما فى المقامة البغدانية، وقد قدمت تحت عنوان: النصاب والطماع. والطريف فى أمر هذه المقامة أنها تحولت إلى الشكل التمثيلى، فأخذت صيغة التمثيلية المكتملة، دون إضافة -أو حذف- كلمة واحدة. هذا فضلا عن أن العبارات التى تخللت ما بين الحوار المتبادل بين الشخصين (النصاب والطماع) لم تغادر مطالب وصف الحركة والملامح كما يضيفها مخرج العرض المسوحى على نسخته الخاصة. وكما ينهض التعارض (المحرك للدراما) فى شخصية ابن الجصاص على التناقض -واسع المدى- بين بلاهته المعلنة، وصرامته الكامنة وتدبيره المحكم، فإن التناقض -واسع المدى أيضا- فى المسرحية المحكية: "الحسناء والقبيح"- المستمدة من كتاب: "مصارع العشاق" مجاله الهيئة، أو الملامح الحسية، وليس النفسية، كما فى حالة ابن الجصاص، فليس مصادفة أن الفتى والفتاة فى (الحسناء والقبيح) من مستوى نفسى وسلوكى واحد، وبهذا أتيح "للشكل" أن يكون صانع المفارقة.

لسنا نريد، وليس من المطلوب، أن نعيد ما سبق قوله. ومن ثم نكتفى بإشارة أخيرة، تؤكد الفرق بين ما نعنيه بالمسرح المحكى، وما عناه كتاب سابقون فيما يقارب هذا ويمكن أن يختلط أمره. ذلك أن الجهود التى تحدثت عن إمكان إعادة



تشكيل حكايات عربية فى صيغة مسرحية، قـــد أوضحنـــا مـــا نتجاوز به مثل هذه الدعوى. أما هذه الإشارة الأخيرة فتتجه إلى الذين يبذلون جهداً موازياً فى اتجاه اســـتنباط وســـائل عـــرض مسرحى عربية، مثل ما دعا إليه سعد الله ونوس فى ســـــورية، وعبد الكريم برشيد فى المغرب، وروجيه عسّاف مؤسس مسرح الفوانيس فى لبنان، وغيرهم. فهؤلاء اهتموا بالعرض المسرحى، بأشكال الترفيه فى التراث العربى، ســـاعين إلـــى اســـتخلاص "طريقة عربية" فى تشـــخيص النصـــوص أو تجســـيدها علـــى المسرح. إن ما نسعى إليه، ونحاول بذل الجـــهد فـــى طريـــق البرهنة على صوابه ليس "العرض" بل "النصّ"، فإذا اتفقنا علـــى أنه من الممكن أن نجد تشكيلا مسرحيا لا يلتزم بطريقة المسرح الأوروبى فى توزيع العبارات الحوارية على صفحة الورق، مـــا دمنا نجد هيكل النصّ نفسه يهتم بالحوار ويعطيه هيمنة توجـــه سائر عناصر البناء الفنى الأخرى..

إذا أمكن أن نتفق على هذا، واقتنعنا من قبل، ومن بعد، بما نجـد بين أيدينا من نصوص، اجتهد النقد التحليلى فى أن يكشـــف جوهـــر رؤيتها المسرحية.. فإنه يحق لنا أن نحرص على مصطلح "المســـرح المحكى" وأن نعدَّه صيغة تراثية خاصة، أوسعت لهذا التراث مكانـــا رحيبا فى تاريخ المسرح القديم.

فهرس

القسم العملى